

VILLEM RAAM
K. R. J. PETERSONI JA
FR. R. FAEHLMANNI
IKONOGRAFIA

KR. J. PETERSONI JA FR. R. FAEHLMANNI
IKONOGRAAFIA

Oma 6. kl. lõpetaja
Eda-Uue Rataslepp'ale
eeskujuliku käitumise ja hoolsa
õppimise eest.

9. mail 1942.

Tall. Linna 18. Algkool

AKADEEMILISE KIRJANDUSÜHINGU TOIMETUSED XV

VILLEM RAAM

KR. J. PETERSONI JA
FR. R. FAEHLMANNI
IKONOGRAAFIA



RK „TEADUSLIK KIRJANDUS“

TARTU 1941

Peatoimetaja H. Kruus. Vastutav toimetaja
D. Palgi. Tehniline toimetaja E. Kollom.
Korrektor M. Kindlam. Ladumisele antud
19. II 1941. MB 4729. Trükkimisele antud
4. V 1941. Laotihedus trpg. 37600. Trüki-
poognaid $3\frac{3}{4}$. Autoripoognaid 2,9. 1 poogen
kriittahvleid. Paberi formaat $65 \times 88. \frac{1}{16}$. Trüki-
arv 1600. Trükitud nats. K. Mattieseni trüki-
kojas, Tartus, Vallikraavi tn.4. Tellim. nr. 159.
Hind 4 rbl. 75 kop.

Виллем Раам. Иконография Кр. Я. Петер-
сона и Фр. Р. Фэльмана. На эстонском
языке. Эгосиздат „Научная Литература“,
Тарту.

I.

SISSEJUHATAVAID MÄRKMEID.

Inimese kujutamine kunstis ulatub tagasi kõige kaugematesse aegadesse, kuni eelajalooliste idoolide ja kaljujoonisteni. Inimene aga on neis jäänud ainult tüpiseeritud üldmõisteks — nähakse meest ja naist, kuningat ja orja, mitte aga teatud inimest — persooni. Kuigi portreekunsti tunti juba vanas Egiptuses, on ometi antiikse kreeka kunsti viimane sajand see, kus esmakordselt hakatakse inimese näos tähele panema mitte ainult summaarset tüüpi, vaid ka erilist individuaalset karakterit. Siitpeale algab kujutava kunsti ainekust isiksuste ajalugu, inimnäo sügav kujunemistee, kus kunstilises koonduses ja võltsimatus selguses peegeldub möödunud ajastuid ja generatsioone kandnud sisemine vaimsus, eri aegadel ihaletud isiksuse-ideaal. Nagu igal ajaloo perioodil on oma nägu, nii kujuneb selle taustal inimsoogi vahelduvapalgeline perekonna-galerii, ütleb tabavalt A. Romdahl¹. Kuid individualiseeriva portree õitseng iseseisva kunstialana algab alles renessansiga — ajastuga, kus uuesti avastatakse inimese olemuse maise maailma täisväärtus ja sisemine autonoomsus. Sellest rõhutatud eneseväärtuse tunnetamisest sugenevad peagi enda-kultuse varjatud ja varjamatud vormid, milledest üks karaktersemaid kahtlemata on portreekunsti elavnenud viljelus. Kunstilises kontsentratsioonis antud näopilt peab mitte ainult kaasaeglastele, vaid ka tulevikule meenutama kujutatava tõelist või ka soovitud suurust, ta sõltumatut endaväärtust.

¹ A. L. Romdahl, Människans anlete, Uppsala-Stockholm 1930, lk. 11.

Renessansiga muutub portree-harrastus kõrgemas kihis üldiselt levinud kombeks ja viib aja jooksul perekondlike portree-kogudeni — meiegi endise ülimuskihi „Ahnen-Galerie'de“ hoole ning püsivusega viljeldud traditsioonini. Alles XIX sajandil — kodanluse suur-ajastul — kandub portreekunst laiemalt ka varakaks muutunud keskkihi ringidesse. Samal ajal graafiliste tehnikate õitseng koos mugavate paljundamisvõimalustega aitab portreeviljelust endaarmastuslikus kodanlusekultuuris muuta üheks kõige elulähe-
dasemaks ning populaarsemaks nähtuseks. Otse üllatuslik on XIX sajandi esimese poole portreede-rikkus. Pariisi Salongis oli 1834. a. esitatud 650 portreed; 1841. a. 2000 väljapanekust oli veerand portreid². Samasugune oli olukord ka teistes maades. Kuid juba hakkavad tugevamalt ilmnema ka eri maade omapärasused. Kuni XVIII sajandini tegutsesid üldiselt veel rahvusvahelised rändkunstnikud; nüüd pole see enam mõeldav, üldistav tendents oli kadumas, nagu olid kõikuma löönud ta kandjadki — kiriku-, kuninga- ja aadlivõim. Napoleoni sõjad ja romantismist kantud maailmavaade toovad endaga kaasa rahvustunde tõusu ja sellega kaasaskäiva individualiseerimistendentsi tugevnemise ka kunstis.

Teatud määral hõlmavad need nähtused ka perifeerse Baltikumi. Algab mitte ainult balti aadli enda kultuuriline üleskohendumine valgustusajastu ja romantismi heledamal taustal ja ärkab estofiilsus, vaid mõni üksik eestlanegi pääseb siinse vaimse kultuuri tagatuppa. Samal ajal saavutab kohalik portreekunst koos üldise kunstielu tõusuga oma kõrgkonjunktuuri, mis mõningate võnkumistega kestab püsivalt läbi sajandi.

Portreekunsti seisukohalt ei saa möödaminnes mainimata jätta fotokunsti leiutamist, mis sajandi teisel poolel on kogu Euroopa kultuurielus omalaadselt pööret tekitavaks sündmuseks. Küllaltki märgatavalt peab selle ees taganema ka kunstiline portree, kuigi eeskätt graafika alal. Seni nii populaarne litograafia-portree, hoolimata oma mugavast paljundamisvõimalusest, asendub peaaegu

² A. L. Romdahl, tsit. teos, lk. 197.

täielikult puhtmehaanilise ülesvõttega. Tänapäeval hämmastavalt levinud fotokaamera kaudu on traditsiooniline portreekultus saanud mitte ainult aimamatult ulatuslikud harrastuspiirid, võitnud kvantitatiivselt, vaid on saavutanud ka sisulise erijoone: kunstiliselt loova sisemise nägemise asemele on tulnud mehaaniline kopeerimine, kuigi teiselt poolt seda usaldatavam väline tõetruudus.

Portreekunsti spetsiaalne käsitus kunsti- ja kultuuriloolaste poolt ei ulatu kaugemale kui XIX sajandisse ja alles peale uue sajandi vahetust tõuseb ta koos kiirelt areneva üldise kunstiteadusega sihi- ja meetoditeadlikumale uurimustasemele. Tekib käsitusi, kus hinnatakse mitte ainuüksi portree kunstilist, vaid ka psühholoogilist ja kultuuriloolist tähtsust, sest portreed ei esinda meile mitte ainult kunstilist väärtust, vaid on illustratiivseteks piltideks möödunud aegadest, sageli vägagi paljukõnelevaiks mälestusteks perekonnatraditsioonide ähmuval teel. Asutakse korraldama portree-arhiive, koopiatega kogusid ja inventariseerivaid katalooge. Ilmuvad esimesed suuremad portreede publikatsioonid. Hakatakse mõistma portreekunsti veel tühjendamatuid väärtusi. Seda kõike sekundeerib laiema publiku elav huvi. Mainigem näiteks kas või A. Puškini ikonograafiat käsitlevat rikkalikku kirjandust (B. Borskoi, M. Beljajev jt.). Üldiselt suunavamad on olnud saksa uurijad Jacob Burckhardt („Das Porträt“, 1898), Alois Riegel („Das holländische Gruppen-porträt“, 1931), Wilhelm Waetzoldt („Die Kunst des Porträts“, 1908). Rootsi ja Soome kunstikirjanduses on portreele püsivamat tähelepanu osutanud Axel L. Romdahl („Människans anlete“, 1930), S. Strömbom („Iconographia Gustavi Adolphi“, 1932), K. K. Meinander („Porträtt i Finland före 1840-talet“, 1932), J. Rinne („Pyhä Henrik, piispa ja marttyyri“, 1936) jt.

Eesti kunsti- ja kultuuriloos on portreede-materjal vanematel ajastutel suhteliselt kasin, ja seegi on leidnud avaldamist ainult juhusliku, peamiselt illustratiivse pildimaterjalina. Teatud määrani teedrajavaks katseks (ja ka käesoleva töö otseseks kirjutamisele inspireerijaks) on siin A. Tassa üksikasjaline kirjutus Fr. R. Faehlmanni portreest „Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletata-

vaid portreid" (ERM-i Aastaraamat XIV, Tartu 1938). Pildimaterjali on süsteemikindlamalt hakanud koguma Riiklik Etnograafiline Muuseum (end. ERM), Kirjandusmuuseum (koos end. Eesti Kultuuriloolise Arhiivi kogudega) ja Õpetatud Eesti Selts. (Mõni aeg tagasi tegi seda vägagi aktiivselt ka hiljuti likvideeritud Eestimaa Kirjanduse Ühing Tallinnas.)

II.

METOODILISI LÄHTEKOHTI.

Käesoleva töö ülesandeks on Kr. J. Petersoni ja Fr. R. Faehlmanni ikonograafia vaatlus. Sõna *ikonograafia* on tarvitusel olnud peamiselt kahes eri tähenduses. Kreeka *eikoon* (*εἰκών*) ja sellest tuletatud *ikoon* tähendavad pilti, eriti sarnasust taotlevat pildilist kujutust. Siit saadud *ikonograafia* märgitseb ühelt poolt kunstiteaduses haru, mis uurib kunstis esinevate kujutuste sisulist tähendust ja nende erinevaid kujutamiskiive, teiselt poolt aga näopiltide (tavaliselt kujutava kunsti kaudu toodetud näopiltide) vaatlust, kirjeldamist ja uurimist. Viimases tähenduses on seda sõna tarvitatud peamiselt kirjandus- ja kultuuriloolaste poolt ja ka käesolevas töös, kus pole ülesandeks seatud mitte ainult formaalne kunstiajalooline vaatlus, vaid on ülesannet tahtud näha mitmekülgselt.

Materjali käsitusel on püütud silmas pidada peamiselt kolme olulisemat põhimõtet. 1) Püüda jälgida iga üksiku teose „elulugu“ — tema tekkimisaega, -kohta, võib-olla põhjusigi, omanikkude vahetust jne., sest ka pildidel on oma saatuse. Sama vaatluse juurde kuuluv bibliograafiline ülevaade teostest, kus portreed on leidnud reprodutseerimist, on esitatud töö lõpus. Ülevaade on korraldatud üksikute portreede järgi. Kuid just selles osas on töö materjali laialipillatuse tõttu kahjuks puudulikuks jäänud. 2) Püüda vaadeldavat materjali võimalikult üksikasjaliselt kirjeldada, ja seda eriti teoste puhul, mis on valmistatud eluajal, *ad vivum*, ja mis on mää-



F. B. Dörbeck, Kr. J. Peterson. Akvatinta. 1822.

ravat mõju avaldanud hilisemate, pärast surma, *post mortem* loodud portreede karakteristikale. 3) Viia materjali analüüsil saadud tähelepanekud võimalikult üldisemasse kunsti- kui ka kultuuriloolisse perspektiivi. Töö lõpus esitatud bibliograafia koostamisel on kronoloogilise printsiibi kõrval rakendatud ka tüpologiseerivat esitusviisi, et oleks võimalik ülevaatlikumalt jälgida paralleelsete portreetüüpide arengujoont.

Ülesseatud põhimõtete kohast ja vähegi tühjendavamast ülesande lahendusest on tunduvalt takistanud kogu materjali laiali olek ja üksikasjalisemate elulooliste andmete puudumine nii kunstniku kui ka kirjaniku enda kohta; siiani püsinud vähesed teadliku huvi tõttu pildimaterjali vastu ei ole tõenäoliselt säilinud ka üksikasjalisemat suulist traditsiooni, rääkimata kirjalikest märkmetest.

Kuid üha rohkem peaks hakatama rõhutama portree puhtkunstilise külje kõrval ka selle kultuuri- ja isikuajaloolist väärtust ning õpitama nägema portreed kui ühte asendamatut osa mineviku tagasivõitmise sageli küllalt pimedal teel. Ei ole asjatult öeldud: portree on dokument, mida sõnadega on raske kirjutada. „Mitmekülgse pildimaterjali põhjal saame oma fantaasias inimese tõelise näo-sünteesi, sünteesi sellest, mida iga üksik kunstnik eraldi on oma silmaga näinud, sest eri ilmed, nagu neid on igal elaval inimesel, muutuvad, varieeruvad“ (Sixten Strömbom).

III.

F. B. DÖRBECKI KRISTIAN JAAK PETERSON.

Kasin on see materjal, mis meid kujutava kunsti kaudu lubaks selgemalt ning veenvamalt vaadata Kristian Jaak Petersoni, esimeseks eesti luuletajaks hüütud nooruki „läbi olude hämara — veel meiegi aega helkiva noorusliku kuju“ väliseid äärjooni. Sajandi esimese veerandi vaimne olustik, kuigi euroopalikult orienteeritud ja valgustuslik, oli eestlusele tõesti veel küllalt „hämär“

ja Kr. Jaak Petersoni lühike elurada ei küündinud omakultuurilt tihedamasse ning mitmepalgelisemasse eelärkamisega. Ka kunsti-elu intensiivsem juurdumine kohalikusse pinda sai sajandi alguses asutatud Karl August Senffi joonistuskoolist hoolimata täit hoogu ikkagi alles alates 1830-ndate aastatega — romantilise elutunde täislaine lähenemisel, mis endaga kaasa tõi kunstide osatähtsuse suure tõusu balti-saksa väikekodanlikus kultuuripüüdluses. Ja kes oleks paremagi kunstikonjunkturi korral hakanud portreeterima tundmatut esimese semestri üliõpilast — orjarahva hulgast tulnud iseäratsejat? Millist baltlast pidi tollal inspireerima „vana Kikka Jaagu“ eestlusele ärganud poeg! Mõned aastad hiljem poleks see siiski enam nii mõeldamatu olnud. Et meil aga on ometi pilt Petersonist, võlgneme tänu peaaegu juhuslikuna näivale olukordade kujunemisele.

1913. aastal õnnestus Eesti Kirjanduse Seltsi juhatusel pärast mõnda aega kestnud asjatuid otsimisi saada Riist kindlaid andmeid Petersoni seni ainukeseks jäänud pildi kohta. Ülesvõte sellest saadeti E. Kirj. Seltsile järgmise kaaskirjaga (saksa keeles):

„Riia, linnaraamatukogu. 7. IX 1913. Väga austatud härra! Mineval aastal pöördusite Teie Riia linnaraamatukogu poole eesti kirjaniku Chr. Jaak Petersohn'i pildi pärast. Tema pilti ei olnud meie suures näopiltide kogus mitte olemas. Et mul vahepeal korda on läinud üht Dörbecki akvatinta-lehte üles leida, siis saadan Teile ühe ülesvõtte. Austusega Busch, linnaraamatukogu hoidja ³.“

Leht kuulub J. C. Brotze kogusse, kes on tuntud innuka ajaloo uurijana ja kunstiajalooliste materjalide laiahuvilise kogujana. Johann Christoph Brotze (1742—1823) oli kuni 1815. aasta septembrini Riia kubermangugümnaasiumi õppejõuks ⁴ — tõenäoliselt

³ Eesti Kirjandus VIII (1913), lk. 353, Tölke kirjaviisi kohandatud.

⁴ Joh. Fr. Recke und K. E. Napiersky, Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland, I. Band, Mitau 1827, lk. 277 jj.

sama aasta alguses võeti Peterson sama kooli õpilaseks ⁵. On kõigiti loomulik oletada, et B. õppis juba nüüd lähemalt tundma Petersoni kui kooli andekamat ning omapärasemat õpilast ja et see huvi edasi kestis veel hiljem. Tunti Brotzetki kui iselaadi harrastustega erandinimest. Ta hindas ning pani tähele sageli seda, mida teised ei osanud märgata. Ja temagi maeti varsti pärast Kristian Jaaku samale Jakobi kiriku kalmistule ⁶. Dörbecki Kr. J. Petersoni kujutavast akvatinta-plaadist on Brotze leht ainuke seni teadaolev eksemplar.

Kahjuks pole käesoleva töö kirjutajal võimalust olnud tutvuda kõnesoleva portree originaal-lehega. Ei ole ka ülesvõtte saatja oma kirja varustanud lähemate andmetega portreelehe suurusest, praegusest säilimisolukorrast, paberi ja trüki iseloomust jne. M. Lepiku andmeil on see ligikaudu niisama suur nagu esmakordselt „Eesti Kirjanduses“ 1913 publitseeritud klišee-äratõmme — $16,4 \times 10,8$ cm, värvilt kollakashall ja luitunud ⁷. Dokumenteeriv signatuur *Dörbeck dE & sc XXII* annab ka täpse valmimisaasta 1822.

Peterson on kujutatud seisvana, ta toetub tugevalt vasakule jalale, kusjuures rõhutatult nähtavale tuleb kõrge puusajoon, kuna parem jalg nihkub vabalt kõrvale puhkeasendisse. Parema käsi on pistetud suletud-hõlmalise pika fraki põue, vasem aga toetub kõrvaloleva raamatulaua nurgale, nagu tahtes alla kriipsutada sidet selle ja kujutatava isiku vahel. Terve kontrapostsusse kalduva figuuri hoiak koos peaga ja silmade vaatega on portreteeritava suhtes kolmveerand-pöördega suunatud paremale — selle ajastu portreed eelistavad harva vaadata vaatlejale otse silma, vaid pigemini poolprofiilis kuhugi kõrvale. Dörbecki akvatinta-lehel on Peterson sale ja pikakasvuline, mitte eriti tugeva kehaehitusega, võime leida isegi märgatavat ahtust õlgades, mida ei suuda var-

⁵ M. Lepik, Kristian Jaak Peterson, Eesti Kirjandus XXVI (1932), lk. 360.

⁶ Rigasche Biographieen. Erster Band: 1810—23. Riga 1881, lk. 95 jj.

⁷ M. Lepiku suulised andmed.

jata siingi ajastule iseloomulik tugevataljeline ja puhvis õlgadega frakk.

Piklikule peakujule annavad omapärase ilme kahele poole kõrvade taha kammitud pikad juuksed ja tugev, lõuani ulatuv põskhabe. Eriti rõhutab kunstnik tõusvate kaartega silmakulme, mis tihedalt nõgusa ning tugevaotsalise nina juurde kokku tõmbudes annavad näole energilise ja iseteadva ilme. Need julgelt, võiks öelda ka kaunilt võlvitud kulmujooned annavad teravalt vaatavaile silmadele mitte üksnes erilise vaimse ilme, vaid tõstavad vormikindlalt esile ka osaliselt juustega varjatud kõrge ja avara otsmiku. Pehmelt vormitud tundeline suu on iseteadvalt kokku surutud, tuues esile teravad põsejooned. Niisama iseteadvalt toetub piklik ümmargune lõug tumedale ja suuresõlmelisele kaela-sidemele. See ei ole kõhnunud askeedinägu, selle plastilisele vormitaiusele on pigemini omane mahlaka vitaalsuse joon, milles ei puudu iseteadliku mõtleja trotsi. Ja me ei eksi vist ka siis, kui ütleme anakreontilise noorluuletaja tumedajumelises näos leidnud olevat sensuaalsete kallakute aimatavaid varjundeid. Hoopis selgema ilme saab selle portree valgustusel ka Sonntagi antud karakteristika: „Bedürfnisslos und genügsam in seltenem Grade, kräftig auf sich selbst ruhend und in sich abgeschlossen, trug er dieses auch, vielleicht mehr als es zu billigen war, auf sein Aeusseres über, ...“, ja samas rõhutatakse edasi: „... die Anhänglichkeit seiner Freunde und nähern Bekannten an ihn⁸ ...“

On küllalt kõitev süveneda sellesse, kuidas kunstnik on Petersoni näinud ja milliste miljöövahenditega püüdnud teda meile lähemale tuua. Siin väljendub mitte niipalju subjektiivne, kunstniku võib-olla seletamatult juhuslik motiivikäsitlus, kui kogu ajastut iseloomustav mentaliteet spetsiifiliselt eriliste eneseväljendusvahenditega ja mõtteviisiga, mille tähelepandavamaid kandjaid oli kahtlemata ka Peterson, ja just selle teravas nägemises ning mõistmises seisneb ka Dörbecki hinnatav tugevus. Vaadakem veel kord tema

⁸ Rigaische Stadt-Blätter 1822, nr. 32, lk. 297 jj.



F. B. Dörbeck, Kr. J. Peterson (detail). Akvatinta. 1822.

kujutatud Petersonile — sääraselt seisvas täisfiguuris portreid maaliti sajandi vahetusel ainult tsaaridest ja kindralitest. Tarvitses ainult lehitseda tollaegset portree-materjali — kas või mõne suurema perekonna-žurnaali piirides —, et selles veenduda ja siis mõista seda peaaegu suurejoonelist dispositsiooni, millega on kõnesolevasi teoses portreteeritavale lähenetud. Dörbecki Petersoni poosis on laia, enesekindlat, isegi pidulikku hoiakut — „kräftig auf sich selbst ruhend“. Ja üks olnud säärast hoiakut Riia endagi tookordsel vaimsusel — saksa „tormi ja tungi“ eestvõitlejate välja-valitud linnal, vabameelsete ning ratsionalistlikkude pagulaste vaimupingsal peatuspaigal⁹. Toekalt põue pistetud käsi, sajandi esimesel veerandil kõige rahvusvahelisem žest, milles väljendus uue, vabastunud kodanikukihi värske enesekindlus, on nagu väliseks sümboliks Napoleoni-vaimustuse nüüd küll juba raugemale, kuid nii kardinaalseid poliitilisi ja maailmavaatelisi ümberhinnanguid toonud lainele. Legendid suurest korsiklasest elasid kaua edasi kirjanduseski, ta oli XIX sajandi geeniuse-kultuse esimesi haarava-maid fenomene¹⁰.

Ja Petersoni riietuski on kauge, kuid seda selgem kaja Prantsuse revolutsiooni mõjudest, mis annab range kodanikust sõduri omapärast ning uudset ilmet isegi perifeerse Baltikumi seltskonnale, kes suurtele ajamuutustele järele tõtates nüüd jälle on saavutanud tihedama kontakti Lääne-Euroopa vaimueluga. Kristian Jaagu puhul on sageli kõnet olnud ta kriitilisest suhtumisest moekommetesse ja -riietesse. Käesoleval portreel näemegi teda kõigiti konservatiivses riietuses, kuigi ajastu rätsepaloige siingi on tüüpiliselt kindel — lihtsast teravaninalisest saapast kuni tüseda kaela-sidemeni ümber kõrge särgikaeluse. Just sajandi alguseks oli moetujadele eriliselt aldis „pantalon“ jõudnud säärase avara ning saapani ulatuva lõikeni, nagu näeme Petersoni juures, ja kui ta neid 1822. aastalgi veel kannab linnarahva alpide ning uute riidekom-

⁹ M. Lepik, tsit. t., lk. 358 jj.

¹⁰ J. Wiegand, Geschichte der deutschen Dichtung, Köln 1922, lk. 388.

mete trotsiks¹¹, siis võiks meeste osas nende uute moodide all mõelda tõenäoliselt uusi, trikootaoliselt ümber jalgade liibuvaid ja vaevalt kederluudeni ulatuvaid pükse, mis 1820-ndate aastate paiku olid üldiseks uueks moeks muutunud¹², kui ka tugevalt kinninõõritud vesti ja lahtiste hõlmadega kitsast frakki. Neid kõiki ei leia me Petersoni juurest. Näib, nagu peaks just tänapäeval jälle paremini mõistetama seda demonstratiivset riidekandmist. Petersoni ajal ei olnud see kaugeltki ainuüksi mingi ekstravagantne meeleolutsemine või vaesuse poolt pealesunnitud häda-kapriis, vaid kandis küllaltki teadlikku poliitilist värvingut. Mainib ka Petersoni kujutavale päevikujoonisele hiljem juurdelisatud tekst rahvusriide kandmise kohta, et ta on seda teinud „nicht immer öffentlich“. Selle nähtuse kaugemad eeskujud pärinevad läänest. XVIII sajandi lõpul Saksamaal tõusnud opositsioon prantsuse kultuuri vastu põhjustas muu seas ka tugeva poliitilise erivarjundiga nn. riidereformi. Siitpeale muutuvad riietus ja poliitika tihedalt seotud eluavaldusteks, millele XIX sajandi esimesel veerandil lisandub burschenschaft'ide ja turnverein'ide kantud noorema generatsiooni opositsioonivarjund vanade vastu¹³.

Kuid millele viitab Petersoni omapärane juustesoeng — baltisaksa seltskonda vist mitte üksnes üleolevalt õlgu kehitama sundiv, vaid sügavamaltki šokeeriv kõrvalehüpe moe kõikvõimsast etiketist? Tervel sajandi esimesel poolel nii moodsa tugeva põskhabeme juures ootaks Petersoniltki lühikesi, ettepoole kammitud ja metsikult käharaid juustesalku, mis viivad tagasi antiiksetele eeskujudele — elati ju klassitsismi kõrgajastul — ja loovad romantiliselt ulja sõduritüübi ka väljaspool kasarmut. Meenutagem selle näitena umbes Petersoni-aegset J. H. Rosenplänerit, Peeter krahv Manteuffelit või A. F. J. Knüppferit mõnevõrra hilisemast ajast.

¹¹ A. Paltser, Kristian Jaak Peterson. Laulud, päevaraamat ja kirjad, Tartu 1922, lk. 6 ja 86; M. v. Boehn, Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert, München 1925, lk. 140.

¹² W. Quincke, Handbuch der Kostümkunde, Leipzig 1896, lk. 264.

¹³ M. v. Boehn, tsit. t., lk. 93 jj., 159 jj.

Peterson aga kannab pikki, keskel oleva lahuga, kõrvade taha kammitud ja sealt õlgadele ulatuvaid siledaid juukseid. Huvitavaks paralleelnäiteks Petersonile on saksa kunstikoloonia Roomas. Samal ajal kui Peterson Riias, kõndisid seal noored saksa kunsti-entusiastid samasuguste keskelt kahele poole kammitud ja õlgadele ulatuvate juustekäharatega, seljas pikk kinnine frakk ja peas madal barett — saksa rahvuslike tunnete demonstratsiooniks Prantsusmaa vastu. Ja pole huvitusest meenutada ka seda, et samas kunstnikkude ringis liikusid intiimsete kaaslastena ka baltlased G. Hippius, O. Ignatius ja A. Pezold — viimane veendunud estofiile ja Faehlmanni portreteerija, kes on joonistanud ka Rooma päevilt pärineva O. Ignatiuse portree, millel võime ära tunda Petersoni täpse soengu ¹⁴!

Nähtavasti püüdis Peterson „talupoja-kuuega tõde“ opositsiooni-ilmelise välise erinevusegagi aktiivsena hoida. Vähemalt võis see olla tema erineva esinemise ning käitumise üks põhjusi. Ta isiksusele omane kallak künismi ja trotsivasse endakindlusse oli soodsaks eelduseks sellele Baltikumis vist ainulaadsele, kuid seekordses Euroopas nii „moodsa“ rahvuspoliitilise aktsiooni matkimisele *mutatis mutandis*.

Dörbecki väikesepretensiooniline portreeleht avardab aga veelgi kaugemale Petersoni ja tema ajastu vaatlust. Laud, millele luuletaja toetub nagu kindral kahuritorule, on täis raskeid kõiteid ja üle ühe lahtilöödud raamatu on pooleldi rullitõmbunud paberipoogen ja sellel selgete tähtedega *Veritas* — tõde. Meenuvad Petersoni päevikuarutlus tõest ja kõik ta teisedki aforistliku mälestustevihiku kartmatult tõde otsivad leheküljed ning „maarahva laulja“ messiaslikult julged värsivälgatused mustakuuelise tõe ja ta keele igavikulisest nägemisest. *Veritas* — see oli Kristjan Jaak Petersoni programm. Klassitsistliku ajastu vaimuavaldustele oli säärase antiikse varjundiga griffide ja sententside harrastus erakordselt

¹⁴ W. Neumann, Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts, Riga 1902, lk. 23.

karakteerne. Selle taga seisis klassiliste teaduste ja kunstide vaimustatud viljelus, millele „Wertheri ajastu“ härras sentimentaalsus lisas romantilise erivarjundi ¹⁵. Me leiame neid vaimse sisu „võtmeid“ mitte ainult portreedelt, kus möödaminnes võiks võrdlusnäitena meenutada Petersonist vanema, tema suure põhjapoolse mõttekaaslase H. G. Porthani ühte portreed, käes paberileht tekstiga *Objectis utile nugis* ¹⁶, neid kohtame niisama palju hauakividel, nii armastatud urnidel, girlandide vahel, sambail, portaalidel ja isegi Tartu Toomemäe Inglisillal, kuigi siin juba hilisemast ajast. Sama traditsiooni valda kuulub Petersoni endagi (?) jooniselalt paljutähendav sild nimega *Spes* ¹⁷.

Veritas — see näib olevat küll Petersoni enda poolt Dörbecki käsutusse antud juhtsõna, kuid sel väikesel portreelehel tundub olevat veel midagi rohkematki portreteeritava enda poolt inspireeritud — see on natuke saamatu söövituskoeaga varjutatud kuuse-siluett pildi vasakpoolsel taustal. Maastikumotiivi sissetoomine on kunstniku seisukohalt täielikus vastuolus pildi muidu nii literaarse kabineti-miljööga. Tekib küsimus, kas pole see luuletajale tema kodumaa ja selle looduse pateetiliseks, kuid samas ka intiimseks võrdkujuks. Peterson elas ajastul, kus sümbol väga palju tähendas. Ta enda tähelepanelikkus ning erilise sisu andmine pisiasjadele, kui need mingil viisil meenutasid „meie maad“, on leidnud liigutavama väljenduse päevikumärkmes tubakast ja selle hardunud suitsetamisest ainult pühapäeviti, sest tubakas oli toodud kodumaalt ja seal kasvanud ¹⁸. Teiselt poolt on niisugune pinnaline, vähe läbimõeldud ja kulissiline taustakäsitlus olnud üks karaktersemaid jooni ka Dörbecki loomingus ¹⁹, kuid pilditerviku seisukohalt on

¹⁵ Vrd. H. Semel, *Der alexandrinische Stil und die „Werther Zeit“*, Dorpat 1918.

¹⁶ K. K. Meinander, *Porträtt i Finland före 1840-talet*, Helsingfors 1931, fig. 389.

¹⁷ A. Paltser, tsit. t., lk. 101.

¹⁸ A. Paltser, tsit. t., lk. 81.

¹⁹ G. Hermann, *Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert*, Bielefeld u. Leipzig 1901, lk. 36.



A. G. W. Pezold, Fr. R. Faehmann. Õli. 1833.

säärastel lisanditel seal ikkagi oma loogiline õigustus — Petersoni portrees seda puhtkunstiliselt seisukohalt siiski hästi mõista ei saa, vaid peab oletama sisulisi motive.

Kes oli graafikameister Franz Burchard Dörbeck (1799—1835), kes signatuuri kohaselt aastal 1822 valmistas selle eesti kirjanduse- ja kultuuriloole ainulaadse portreelehe? Kunstikirjanduses leiame tema nime esijoones saksa karikatuuri ajaloost, kuid Petersoniga näivad teda sidunud olevat sügavamad sidemed, kui seda arvata lubaks kasin ürikuline materjal. Palju oli ühist mitte ainult nende sisemises hoiakus, vaid ka välises elukäigus. Dörbecki sünnipaik pole kaugel Kikka Jaagu kodust, ta sündis Viljandis ja oli Petersonist ainult kaks aastat vanem. Vaese rätsepmistri pojana rändas ta juba a. 1816 kunstihuvide tõukel Peterburi, kus oli Saksast tulnud vaselõikaja, 1808.—1818. a. riigipaberite ekspeditsioonis töötava Fr. Neyeri õpilaseks ning hiljem abiliseks graafilise joonistamise alal Riigipangas. Dörbecki ülesandeks olnud peamiselt šrifti valmistamine²⁰. Kannatades raskeid majanduslikke vintsutusi, abiellub vaevalt kahekümneaastane nooruk, kuid juba kuuendal abielunädalal sureb naine. Masendunud Dörbeckil on võimatu Neeva linna edasi jääda. Ta asub 1820. a. Riiga. Kannatab siingi kibedaid päevi ja elatab end visiitkaartide ja muude graafiliste piasjade valmistamisest. Joonistamises ei saa ta kunagi põhjalikumalt kooli, kuid Riias katsetab ta innukalt graafiliste tehnikate alal²¹. F. Kugler mainib Dörbecki nekroloogis iseloomustavalt: „Im Zeichnen hat er fast gar keinen und nur verkehrten Unterricht genossen, hier verdankt er die glänzenden Erfolge dem eigenen Talent und Fleisse²².“ Petersoni saatus!

²⁰ W. Neumann, Aus alter Zeit. Kunst- und kulturgeschichtliche Miscellen aus Liv-, Est- und Kurland, Riga 1913, lk. 3 jj.

²¹ U. Thieme und F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, IX. Band, Leipzig 1913, lk. 367; W. Neumann, tsit. t., lk. 4 jj.

²² Museum, Blätter für bildende Kunst, nr. 44, 1835, lk. 352. (Dörbecki nekroloog Fr. Kuglerilt.)

Portreekatsetustega näib ta algavat alles Riias ja Petersoni oma tundub olevat rittmeister Theodor Heinrich v. Schroederi tunduvalt konventsionaalsema portree kõrval üks esimesi, olles käsitluselt veel küllalt saamatu, kuid seda fantaasiavabam, maneeritult lennukam. Üldine figuurivalitsemine on diletantlik ja akvatinta-maneeri kasutamine peaaegu katsetuslik. Ei saa aga konstaateerimata jätta Dörbecki julget karakteriseerimiskust ja silmapaistvat individuaalsete erijoonte tõetruu ja idealiseerimata edasiandmise võimet.

Akvatinta-tehnika oli sajandi esimesel poolel kõige eelistatum graafiline maneer. Ta võimaldas suure pehmuse ja maalilisuse esiletoomist, pindade tihedat ning meeoleukat katmist. Akvatintaviljeluse pioneere ja parimaid meistreid Baltimaal oli K. A. Senff, Tartu ülikooli joonistusõpetaja, kelle mõju laia õpilaskonna ja populaarsete graafiliste lehtede tõttu ei piirdunud kaugeltki ainult Tartuga ja ulatus vähemalt Riiani.

Portree-tellimuste lisandumistega paraneb Dörbecki majanduslik olukord mõnevõrra. 1823. a. veebruaris abiellub ta teiskordselt ja siirdub avaramate võimaluste otsingul seejärel peatselt Berliini, kus ta varsti kujuneb saksa karikatuuri ajaloos suunavamaks meistriks²³. Dörbecki loomingut selles osas iseloomustab tugevate mõjutuste saamine teatrilavalt, mis väljendub üldises kompositsioonilaadis ja tugevas tüübikoomikas. Nende üllatav ehtsus osutab Dörbecki teravat silma ning joonistamisosavust ja äratab kindlat usaldust Petersonigi portree nii sisemisse kui ka välisesse sarnasusse. Kuid lühike ja kiirelt põlev nagu Petersonil oli temagi loomisaeg. Kaks aastat enne surma, 1833, abiellub ta kolmat korda, kuid haigestub ise tiisikusse. Ja nüüd igatseb Dörbeck tagasi kodumaale. Ta jätab naise lapsega (kuid varanduseta) Berliini, reisib vanema tütre ja pojaga Viljandisse ning sureb, kui on vaevalt isakoju jõudnud²⁴.

²³ G. Hermann, tsit. t., lk. 32 jj.

²⁴ Thieme-Becker, tsit. t., lk. 367; Museum nr. 44, 1835, lk. 352; W. Neumann, tsit. t., lk. 8.

Selles lühidalt skitseeritud mittetavalises elukäigus aimame valusaid sisemisi vastuolusid, suure koomiku traagilisi teekäänakuid. Selles kõiges on midagi petersonlikku. Me võime ainult kujutella nende kahe nooruki juhuslikku kohtumist vanas Riias ja sellele järgnenud tihedat vastastikku kiindumust. Siin meenub uuesti Sonntagi karakteristika Petersoni kohta: „... die Anhänglichkeit seiner Freunde und nähern Bekannten an ihn...“. Kuid teiselt poolt teame Dörbeckist: „Sein Charakter im Umgange war bieder und herzlich ²⁵.“ Kui Dörbeck a. 1820 Riiga jõudis, oli samal aastal ka Peterson alatiseks Tartust lahkunud ja asunud jälle püsivalt Riiga. Nad mõlemad olid jõudnud sinna oma esimeste suurte pettumustega ja veel suuremaid tulevikukavatsusi ähvardavate majanduslikkude muredega. Ja mõlemast sai kindral-superintendent K. G. Sonntagi abi- ja toetusepaluja ²⁶ — võib-olla oligi see Sonntagi laua taga, kus mõlemad noorukid oma esimese tutvuse tegid. Ainukese ning otsese viite nende vahekorrast ja sellest väljakasvanud portreest leiame eespool tsiteeritud Sonntagi nekroloogist: „... so wünschte der Herausgeber dies Bl. wohl durch den Abdruck einiger Bogen seiner Arbeiten dem Frühvollendeten ein kleines Denkmal zu setzen; wozu Hr. Lithograph Dörbeck das von ihm zu seines Freundes ein und zwanzigsten Geburts-Tage gefertigte Bildniss desselben beizufügen, vielleicht bewogen werden würde ²⁷.“ Niisiis oli portree Dörbecki sünnipäevakingiks Petersonile, ja tarvitatakse sõna — s õ b r a Dörbecki. See ei ole sugugi nii tavaline ja ainult formaalsest tarbest tingitud sünnipäevakink. Esitatud tsitaadist selgub ka pildi ainulaadselt omapärane, ladinalises kalligraafias tekst: „sündinud Rias 2mal Mardi Ku päwal 1801“ (peaks olema „Märtsi Ku“). Tekst on portreele kivitruki tehnikas eraldi juurde lisatud, kuna siirast sõprust rõhutav lihtne ning distantsitu „Jaak“ otsesemalt portree kunstilisse tervikusse

²⁵ Museum nr. 44, 1835, lk. 352.

²⁶ M. Lepiku suulised teated.

²⁷ Rigaische Stadt-Blätter, 1822, lk. 297 jj. (K. J. Petersoni nekroloog K. G. Sonntagilt.)

kuulub ja on teostatud akvatintas, suurelt ning vormikindlalt. See on isegi teatud vastuolus portree enda natuke argliku käsitluslaadiga, kuid on Vene Riigipanga väärtpaberite joonistaja hiljutise praktika tulemus. Pandagu tähele kas või ainult k-tähte, mille iseloom selgesti pärineb vene alfabeedi graafilisest vormitagavarast. Teiselt poolt meenutab „Jaak“, et nimegi eestipärasema kuju ja transkriptsiooni kasutamine oli Petersonile teatud piirini kindlasti ka teadlikuks oma rahvuse deklareerimise võimaluseks — Jaak, mitte „Christian Jacob Petersohn“. Sedamööda siis mitte ainult esimene eesti luuletaja, uuemas versioonis esimene eesti ulaharitlane, vaid miks ka mitte esimene põhimõtteline nime-eestistaja!

Dörbecki portree on ainuke pildiline mälestus Kr. J. Petersonist, kui mitte arvestada ühte ta päevaraamatu diletantlikku joonist 33-ndal leheküljel, viimasel, mida selles paksus krobedapaberilises raamatus täidetud on. Joonistuse all olev tekstiosa pole enam kirjutatud Petersoni korraliku ning selge käekirjaga. Käekirjade sellekohasel võrdlemisel selgub, et see ei kuulu ka mitte Rosenplänterile, nagu on mainitud A. Paltseri väljaandes²⁸. Teksti sisu järgi otsustades, mis ütleb, et see olnud „Spielerei müssiger Stunden“, võiks oletada joonistuste autoriks Petersoni ennast. Neis ei näi puuduvat mõningaid sugulusjooni Dörbecki humoristlikkude joonistega varajasemas loominguperioodis²⁹.

Lehekülg on lühidalt järgmine. Kaks kõndivas seisangus ning külgvaates meest miniatuurset nähtud maastikul, mille keskelt jookseb läbi jõeke ja sellel lootusesild pealkirjaga *Spes*. Vasakpoolse figuuri all on tekst: „Zu Ende des 1820-sten u. zu Anfang des 1821-sten Jahres ging er in dieser esthnischen Tracht, aber nicht immer öffentlich.“ Joonistus selles osas kujutab noort saledat pikavõitu meest lõua alla ulatuva põskhabemega ja pikkade, kõrvade tagant kuni õlgadeni ulatuvate siledade lahtiste juustega. Me tunneme siin uuesti ära Dörbeckile poseerinud luuletaja. Teda meenutavad ka

²⁸ A. Paltser, tsit. t., lk. 101.

²⁹ Vrd. näit. W. Neumann, tsit. t., pilt 2.



*Prinz ist das Leben, das mich der Prinz
faehlmann.*

Dr. Friedr. Rob. Faehlmann.

Ed. Hau, Fr. R. Faehlmann. Litograafia. 1838 (1837?).

avarad pikad püksid, mis muide koos kinniste hõlmadega fraki ja kõrge silindriga olid moeks ka Tartu toleaegses üliõpilaskonnas. Vabalt fantaseeritud frakikaunistus on kombinatsioon talupojavammuse ja paraadmundri nöörikerutuste motiividest. Lill paljutähendavalt nõõbi küljes. — Parempoolne figuur, teisel pool lootuse-silda, kannab samalaadset pikka juustesoengut nagu eelmine. Põskhabe on ühtlaselt lõuga katvaks ja laiaks kasvanud. Peas suurte sulgedega lai ning madal eksootiline barett, kuub on peale saanud ohvitseririhmad, vöö vahele on pistetud suur püstol, küljel mõök ja kitsaste, lampassidega pükste alt ulatuvad välja kõrged ümmargused kannused. All on tekst: „Diese Tracht dagegen war eine für die Zukunft projektierte, sie sollte in gewisse kommende Verhältnisse hineinpassen. Aber ein später gefasster ernsterer Plan verdrängte diese Spielerei müssiger Stunden.“ On raske oletada, milliste mõtisklustega see mänglev, kuid siiski pihtiva päeva-raamatulehe vääriliseks arvatud sulekriitseldus ükskord seotud oli.

Üle saja aasta on möödunud aega kõige mitmepalgelisemate harrastustega, kuid nii nagu oli unustusse vajunud Kr. J. Petersoni luuletajakuju, oli ka Dörbecki portreeleht kõige uuema ajani tundmatuks jäänud. Nüüd kakskümmend seitse aastat juba meie kasutada olev portree ei ole aga kahjuks veel kedagi inspireerinud Petersoni portreeliseks uuskujundamiseks, isegi mitte sama lehe suurendatud ümberjoonistamiseks.

IV.

A. PEZOLDI FR. R. FAEHLMANN.

XIX sajandi kahekümnendate aastate teisel poolel, kui Tartu haritlasseltskonnas hiilgavana üles tõuseb noore Friedrich Robert Faehlmanni lootustäratav täht, ei ole siinne kunstielu kaugeltki enam pinnatu ja juhuslik. Ei olnud tagajärjetuks jäänud ülikooli juures oleva K. A. Senffi juhitud joonistuskooli stimuleeriv ning

kunstikasvatuslik mõju. Terve rida üliõpilasi siirdub akadeemilise stuudiumi alalt kunsti idealiseeritud teedele — elati romantilise elutunde kõrgajastul. Ka Faehlmanni *Ars longa, vita brevis est* ei ole sellest ellusuhtumusest mitte kaugel — ja ta folkloori- ja kirjan- duseharrastus arstipraksise kõrval on sama kallakut iseloomustav. Senffi õpilastest kujunesid kandvamad balti kunstnikud: Fr. v. Maydell, F. Krüger, A. Clara, A. J. Klünder, kaudselt ka A. Pezold jpt. Uut hoogu toovad Fr. Schlateri kivitrükikoja laiad kunstiharrastuslikud üritused, mis Senffi alustatud portree ja lo- kaalse maastiku ning linnavaate viljelemise kõrval püüavad aktivi- seerida ka üldist kunstielu. Nii korraldatakse trükikoja juures ala- tes 1840. a. kevadest püsiv uute teoste näitus, mis on esimene sellelaadiline ettevõtte Eestis³⁰. Kuid terves Euroopas elatakse pingelist ja kunstisuhtumuslike maailmavaadete murrangulist võitlusaega. Balti kunstile kujunevad määravamaks ühelt poolt Peterburi kunstideakadeemia ja teiselt poolt Berliin, Viin, Dres- den ja nende suhtes opositsiooniline saksa kunstikeskus Roomas, kus pääses valitsema tugevalt joont rõhutav, klassitsistlikult abst- raktne kunstikäsitlus. Portreekunstis pääsevad need välised mõju- tused domineerima väiksemal määral, sest siin on kunstnik loodu- sega alati palju sõltuvas seoses kui mujal.

Nii on ühelt poolt kunstikultuuri tihenemine selle põhjusi, et Faehlmannist pole — nii nagu Petersonist — säilinud ainult üksik portreekatsetus, vaid et teda on maalis ja graafikas jäädvus- tanud esmajärgulised ning kujunenud meistrid. Kuid siin märgi- tagu teistki olulist eeldust: Faehlmanni seltskondlik ja teaduslik positsioon võrreldes tema noorema aatekaaslasega oli märgatavalt erinev. Faehlmann oli baltluse-ringi vastu võetud tunnustatud liik- mena. Ja ka otsesemad suhted kunstnikkonnaga näivad olnud Faehlmannil mainitavalt tihedad. Seda ei saa öelda ühegi teise eesti ärkamisaegse kirjamehe kohta.

³⁰ Inland 1840, lk. 426.

Vanim kindlatel andmetel Faehlmanni kujutav portree pärineb aastast 1833. Meistriks on balti maalikunstnik August Georg Wilhelm Pezold, nagu tõendab signatuur *Pezold Dorpat 1833*. Kõnealune portree on olnud Eestis üldiselt vähetuntud. Selle olemasolu sai laiemalt teatavaks alles XIX sajandi lõpul pääsemisega Riia Toommuuseumi (praeguse Riia Ajaloolise Muuseumi) kogudesse. 1939./40. a. toimunud balti-sakslaste ümberasumisel on lätlased ta väljaveovabaks lubanud ja portree on viidud Saksamaale, teadmata kuhu. Meie literatuuris on Pezoldi valmistatud portreed lähemalt tutvustanud A. Tassa oma ülalmainitud kirjutuses Faehlmanni portreest³¹. Lähemad andmed pildi kohta puuduvad. Tõenäoliselt sattus see peale Faehlmanni abikaasa Henriette surma (1874) toimunud oksjonilt, kus Faehlmanni arvukas kunstikogu juhuslikult esilekerkinud ostjate kätte laiali valgus³², ülemõpetaja Theodor v. Riekhoffi (tuntud balti kirjandusloolase) kätte, kelle annetusena portree a. 1891 jõuabki Riia muuseumi. Vastav märkus ja annetaja nimi on kirjutatud pildi tagaküljele. Tassa on oletanud Faehlmanni perekonna-portreede kogu olemasolu, põhjendades seda esiteks Kreutzwaldi kirjaga dr. E. Sachssendahlile, milles palutakse kopeerimiseks O. Fr. v. Pistohlkorsi Faehlmanni kujutusega õlimaalingut Rakvere lossivaremetest, mis niisiis pidi olema kuulunud Faehlmannile, ja teiseks mainitud oksjonist säilinud teadetega, mille järgi lähemate pärijate puudumisel on müügile sattunud ka kolm suuremat perekonna-portreed³³.

Pezoldi portree Faehlmannist on väikeseformaadiline (20 × 15 cm) ja maalitud lihtsale joonistuspaperile, mille teisele küljele on kirjutatud maalingut dokumenteeriv Faehlmanni nimi. Näo valitsevaks osaks on lai ja kõrge otsmik. Seda piirav pehme

³¹ Otsesed andmed portree kohta A. Tassa põhjal.

³² Nende hulgas kaheksa G. F. Schlateri akvarelli ja õlimaali Kalevipoja motiividega Lõuna-Eesti maastikkudest.

³³ A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavaid portreid, Tartu 1939 [äratrükk Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamatust XIV (1938)], lk. 4.

ja natuke lokki kiskuv soeng ei ole enam Petersoni-aegse sõjaku-sega ettepoole kammitud, vaid üle pea lükatud. Ainult oimudel ettepoole kammitud juustekäharad meenutavad moearengulise käigu vanemat maitse-suunda. Tähelepandav on juustepiiri tagasi-tõmbumise tendents otsmiku keskosas. Lai otsaesine koos rõhuta-tud põsenukkide ja suhteliselt kitsa lõuapartiiga annab näole laia, allapoole kaunilt aheneva, kuid lühikese üldvormi. Seda näokuju rõhutavad omalt poolt ka lai soeng ja kogu sajandi esimesele poo-lele iseloomulik tihe põskhabe, mis ei olnud veel kaugeltki muutunud ainult ohvitseride eesõiguseks. Elavad, vaimse aktiivsusega silmad on juba nüüd tunduvalt piklikud, kulmukaar pikk ja tõusvalt hori-sontaalne. Nina on märgatavalt nõgus, teravaotsaline ja tundeliste, markeeritud sõõrmekaartega. Laineliselt ning kaunilt vormitud huuled on nurkades nagu kokku tõmmatud ja vaevaltmärgatavalt ülespoole suunatud. Kogu Faehlmanni hoiak on tugevasti hin-gestatud. Energilise, natuke ettepoole kummardunud käänakuga pöördub pea vasemale ja vaade suundub otse vaatajale. Vaba, oma füüsilise olemuse üle täiesti valitsevat elani elab selles port-rees. Siin meenuvad mitte üksnes F-i vaimse pinge intensiivsus, vaid ka rapiiriharrastused ja vigurdavalt kergejalgsed võimlemis-trikid ³⁴. Tunneme siin uuesti ära Faehlmanni aktiivselt tahte-kindla, õilsa ja harmooniliselt kujunenud isiksuse. Kuid juba on selles küpsuses kabineti-inimese varjuskasvanud kahvatust ja aimame siit ka läheneva katastroofi tüüpilisi eeldusi: kahvatut näo-jume ning sinakaid varje, madalaid kitsaid õlgu ja mittetugevat rinnaajoont — tiisikushaigusele vastuvõtlikku haabitust ei suuda varjata ka suur ja raske frakk, mis nagu ei sobikski sellele nõrgale ning väikesele, kuigi ennast julgelt püstiajavale noorukile.

See tumeroheline, mustjassinise hiiglakraega ja puhvisõla-line frakk tunnistab veel küllalt tihedaist sidemeist sajandi alguse sõjaka riidemoega, ei puudu ka kaherealine vasknööbistik ja õla-kud. Moodsa, just kolmekümnendate aastate alguses laiemä välja-

³⁴ Friedr. Rob. Faehlmanni album, Tartu 1929, lk. 4.



O. F. v. Pistohlkors, Rakvere varemed. Õli. 1838.

lõike saanud tumeda vesti alt nähtavale tulev volti targeldatud rinnaesine kaob niisama moodsasse tumedasse kaelasidemesse, mis on mähisetaoliselt massiivne, kahekordselt ümber kaela seotud ja mille sageli rippuma jäetavad otsad on Faehlmann peidetult sisse keeranud. Kergelt kaelasidemesse vajunud lõuga hoiavad valged, ülespoole pööratud kõrged kraenurgad — „Vatermörder'id“³⁵.

Kui selle portree puhul on kõneldud Faehlmanni idealiseeritud käsitlest, siis on see teatud määral õige. Kui kunstnik on suuteline olnud lähtuma kunstilise portreekäsitluse sisulist sünteesi ja portreeteritava karakteri joonte kristalliseerivat koondamist taotlevast printsiibist, siis on ka see teatud mõttes „idealiseerimine“ (mis väga selgesti ilmneb näiteks N. Triigi portreetoodangus) — tõepoolest aga tõearmastuslik olulise otsimine. Ka Pezoldi Faehlmanni nägemine on kahtlemata „väljaselgitav“, Faehlmanni olemuse tuuma otsiv ja seejuures ka realiteeti kindlasti arvestada püüdev. Kuid ülla estofiilist kunstniku ning idealisti sisemise nägemise omavolilisemalt subjektiivseks aktsentueerumine (näiteks suuja lõuapartii, ka silmad) on vägagi mõistetav. See pole aga kaugeltki vägivaldne ideaalportree tavalises mõttes ja Pezoldi kunstilised arusaamised olid põhiliselt hoopis teist päritolu. Ta väikesed portreejoonised on sageli otse ingres'liku teravusega ja jooneiluga. Ka käesolevas portrees ilmneb kindel figuurikäsitlus, kus joonistuslik vormivalitsemine etendab domineerivat osa. Puhtmaaliline külg on tagasihoidlikum, isegi pedantne ja koloreerivasse šablooni kalduv. Kahvatult pastelliline näo-osa on õnnelikult sobitatud muude pindade tavalisse pruunrohelisse galeriitooni.

Iseloomustatud käsitluslaad oli eriti omane säärasele väikesete portree-formaatidele, nagu seda on käesolevgi. Neis püüti enne kõike saavutada joonistuslikku vormitäiust. Omal ajal sageli armastatud miniatuurne portreekaust oli intiimselt romantilise elustiili üks väljendusi, kuid sel oli spetsiaalsemaidki esinemis-põhjust. Ta näib olevat moeharrastuslikuks muutunud ning graafi-

³⁵ W. Quincke, tsit. t., lk. 266.

listes tehnikates teostatud ja nii laialdaselt levinud väikeseformaadiliste portreelehtede kasvatatud maitse kohane järglane. Üksteist aastat hiljem maalís Hueber Kreutzwaldist peaaegu niisama väikese õliportree. Teiselt poolt on see formaat ka individuaalselt Pezoldi pärane ja samale formaadile läheneb suur osa tema portreetoodangust, mis sageli on teostatud pastell-tehnikas või lihtsalt joonisena. Nende väike kaust ja käsituslaad on tunduvalt tingitud välistest põhjustest — rändava kunstiõpilase päevikulehe piiratud suuruselt. Ja niisuguste matkamehe-kaante vahele on peidetud suurem osa tema loomingust aastail 1814—1825 ja veel palju hiljemgi ³⁶. Oli ju Pezold Faehlmanni portreteerides ei keegi muu kui rahutult ringirändaja ³⁷. See situatsioon on tinginud ka selle, et kõnesoleva portree maalimisel pole kasutatud ei lõuendit ega puud, vaid lihtsalt paberit.

Hoolimata kunstniku idealiseerivast kallakust aitab Faehlmanni portree tõepärasuse usaldatavust kinnitada Pezoldi töötamislaad. Vastandina akadeemilisele kopeerimisele on ta varasemaist õpinguaastaist peale järjekindlalt eelistanud natuuri järgi joonistamist — pliiats ja skitsivihik on ta alatised kaaslased, et nendega pidada „jahti ilusa ja karakterse järele“ ³⁸. See on tabavalt rakendatav ka Faehlmanni portree vaatlusel. Pedantselt naturalistliku motiivikäsitluse ja ideelise mõttekunsti sidumine karakteriseerib natsareenlasi, kelle innukamaid pooldajaid oli ka Pezold. Ta tabavat kätt ja silma iseloomustava näitena jutustatakse juhtumit Roomas, kus Pezold paavsti protsessioonist joonistas paarkümmend karakterpea-skitsi, millede suurt sarnasust hiljem üllatunult imeteldi ³⁹.

Pezoldi ja Faehlmanni vahel tundub olevat tihedam side olnud, kui seda võib-olla tänapäeval kunstniku ja portreteeritava

³⁶ L. Pezold, Aus den Wandertagen dreier estländischen Maler II, Baltische Monatsschrift, Bd. XXXVII, Reval 1889, lk. 44.

³⁷ W. Neumann, Baltische Maler und Bildhauer, lk. 27.

³⁸ L. Pezold, tsit. t. II, lk. 37.

³⁹ L. Pezold, tsit. t. III, lk. 110.



G. Fr. Schlater, Tartu Ülikooli esine. Litograafia. 1837—1842.

vahel võiksime kujutella. Nii nagu Kr. J. Petersoni ja Fr. Dörbecki sõprus näib olevat tekkinud vastastikusest sisemisest lähesusest, nii leiame üllatavaid ühisjooni ka kahe hilisema kaasmaalase har-rastustes ja iseloomus. Pezold oli natsareenlaste kõlbeliselt terve ja sügava hingelise kultuuriga kunstnikutüüp. Sellelt pinnalt kas-vas ka tema otse erandlik estofiilsus, mis Eesti maa ja talupoja esmakordselt viis pretensioonikama kunstikäsitluse ainevalda. Kannatavat talupoega — kuni altaripildi Kolgata-traagikani —, seda on Pezold näinud eestlases. „Ma ei suuda kedagi näha kan-natamas ⁴⁰,“ on ta öelnud. Säärast Pezoldit tundes võime ehk juba lähemalt aimata tema vahekorda noore Faehlmanniga. Ei või-nud neil raske olla vastastikuse kontakti leidmine, sest nende aru-saamised olid sugulaslikud mitte ainult inimsuse ideaali ja estofiil-suse platvormil. Nende huvid olid sügavamaltki ühised: Pezold oli traditsioonilise arstiperekonna poeg, ise endine arstiteaduskonna üliõpilane ja sealt humanitaarsete kalduvuste tõttu üle läinud filo-soofiadeaduskonda ⁴¹ — nende kahe huvipiirkonna ristlemises, kuhu tihedalt liitusid kunstilised taotlused, kujunes ju ka Faehl-manni tööprogramm. Ja lõpuks — ka Pezold oli vana rakverlane, sealse jaoskonna-arsti poeg ⁴². Faehlmanni stimuleeriv mõju Pezoldi loomingu ainestikule, kus just nüüd arvukamalt hakkab sisse tungima eesti motiivistik, peaks olema väljaspool kahtlust ⁴³.

Aeg 1833. aasta ümber oli Faehlmanni elus lootusrikkamaid. Eelmisel aastal õnnelikult abiellunud, elas ta nüüd jälle Riiamäel Reidemeister-Monkewitzi majas ⁴⁴ ja oli Tartu otsitumaid arste. Samal aastal asub noor Kreutzwald Tartust Võrru.

⁴⁰ L. Pezold, tsit. t. III, lk. 129.

⁴¹ W. Neumann, Lexikon baltischer Künstler, Riga 1908, lk. 118.

⁴² W. Neumann, Baltische Maler und Bildhauer, lk. 126.

⁴³ A. Tassa, tsit. t., lk. 3.

⁴⁴ K. E. Sööt, Andmeid Fr. R. Faehlmanni elulookirjelduseks. Eesti Kir-jandus XXIII (1929), lk. 243.

V.

ED. HAU FR. R. FAEHLMANN.

Kuid mitte Pezoldi nooruslikult värske Faehlmann pole kujunenud selleks ikonograafiliseks põhitüübiks, mille kaudu Faehlmann on edasi elanud laia avalikkuse ja õppiva noorsoo kujutluses. Meie traditsionaalne, tüüpi kujundanud Faehlmann on pärit *Eduard Hau* litograafiliselt portreelehel. Arvukamate äratõmmetena on see pääsenud laiemalt levima ega ole jäänud suletud perekonnaringi privaatsete seinte vahele. Juba õige varsti pärast Faehlmanni surma omistatakse sellele ametliku esindusportree funktsioonid.

Hau valmistatud litograafiline portreejoonis on trükitud G. F. Schlateri kivitrukikojas, nagu tõendab paremal pool joonise all olev signatuur *Druck durch F. Schlater*. Vastaspoolel on Ed. Hau initsiaalidest ja rapiirist kombineeritud tuntud meistrimärk⁴⁵. Joonise alla on Faehlmanni enese käega kirjutatud ja kivitrukis paljundatud üherealine tekst: *Kurz ist das Leben, doch lang die Kunst* ja selle all nimi *Faehlmann*. Grifist mõnevõrra allpool on trükikoja poolt portreelehele kirjutatud ladina kalligraafias ja litograafiliselt edasiantuna: *Dr. Friedr. Rob. Faehlmann*. Joonise suurus 12,6 × 12 cm. Musta kivitruki intensiivsus on üksikutel lehtedel tunduvalt erinev. Säilinud lehtede arvu kohta puuduvad veel kindlamad andmed. Riikliku Etnograafilise Muuseumi kogudes leidub kaks lehte. Üks neist on täiesti terve, tugevatooniline ja säilib raamituna; teine leht on osaliselt defektne, servadest lõigatud, kalligraafiline tekst puudub ja toon on üldiselt kahvatum. Kolmas terve leht säilib Riiklikus Kirjandusmuuseumis, on toonilt normaalne ega näita Faehlmanni liialdatud brünetsena. Leht pärineb V. Reimani kogust ja on kannatanud kriimustuste all. Neljas leht leidub Õpetatud Eesti Seltsis. Vähemalt üks peaks säilima Soomes

⁴⁵ A. Tassal on tsiteeritud teoses ekslikult nimetatud ainult H-täht rapiiriga, lk. 13.



A. J. Klünder. Fr. R. Faehlmann. Kolorceeritud kriidijoonis. 1826.

Lönnroti materjalide hulgas. Faehlmanni surma puhul kirjutab ta ÕES-le: „Sein Porträt hängt immer an der Wand meiner Schreibstube, und mein kleiner Sohn... betrachtet es manchmal, will es auch gern um die Augen und die Nase befügnern“⁴⁶.

Nagu Pezoldil, nii on Faehlmann ka siin nähtud poolprofiilis, poseerija on paremale pöördunud ja vaatab otse pildist välja. Seda on oletatud tüüpiliseks Faehlmanni poosiks⁴⁷, tõepoolest on see aga tüüpiline mitte ainult Faehlmannile, vaid tervele ajastule — rõhuv osa portreid XIX sajandi keskmiste kümnendite kunstis ja nii ka E. Hau portreedes poseerib „faehlmannlikult“. Säärasena võetakse see poos sajandi teisel poolel vastu ka värskest leiutatud fotokunsti, isegi käe toetumine jääb samaks — kas kuskil laual, toolileenil või lihtsalt põlvel, mis küünarnuki kehast vaevaltmärgatavalt eemale viib⁴⁸. Pezoldi portrees selle poosi natuke ettepoole kummarduv peahoiak ei ole samuti mitte niivõrd omane Faehlmannile kui Pezoldile, kelle portreedes seda peaaegu alati võime kohata⁴⁹.

Kuid püüdkem lähemalt võrrelda mõlemat portreed, millede vahet on ligikaudu viis aastat. Nagu varem, nii domineerivad siingi avar kõrge otsmik ja näo lai ning lühike üldkuju. Tugevalt on rõhutatud kulmude sirgjoonelist horisontaalsust, ilma et neid idealiseerivalt kõrgele oleks tõstetud. See annab näole natuke vanema, kuid märgatavalt energilisema ning kontsentreerituma ilme. Silmalaud on nüüdki selgelt väljaulatuvad, silmatorkavalt põikjoonelised (mida Hau küll peaaegu iga portree puhul kipub maneerlikult rõhutama), seejuures on parem silm kokkuvajutatum, te-

⁴⁶ A. Suits, Lönnrot'i ja Faehlmanni kokkupuuteid ja ühiseid harrastusi. Koguteoses „Tervitus lahe tagant“, Tartu 1931, lk. 176.

⁴⁷ A. Tassa, tsit. t., lk. 10 ja 11.

⁴⁸ H. Kjellin, Uno Troili II, Stockholm 1917, lk. 97.

⁴⁹ Näit. kunstnik G. Hippiuse portree samas Riia muuseumis, kus säilitati Faehlmannigi portree, või A. F. J. Knüpferi portree end. Eestimaa Kirjanduse Ühingu kogus (reprodutseeritud A. Annist, „Kalevipoja“ saamislugu, Tartu 1936, tahvel II).

ravama vaatega. Nina on tähelepandavalt nõgus, teravaotsaline, kõrgelt kummuvate sõõrmetega. Põsenukid tugevad, lõug on ümar ning energiline, kuid mitte lai. Eriti on iseloomulik kitsa ülahuulega, kokkupigistatud suunurkadega ja paremalt natuke nagu ülespoole tõmbunud suu koos teravalt markeeritud, kuid sujuvalt kaarja põsejoonega. Ka tihe põskhabe on alles. Suurema ning ainukese kardinaalse erinevuse, võrreldes eelmise portreega, leiame soengust. Otsmiku keskosas juustepiiri tagasitõmbumise kalduvust märkisime juba varem, nüüd on aga pealaestki suurem osa paljastunud ja sinna on jäänud ainult üksikuid lühikesi juuksekerde. Et seda katta ja varjata, seks on Faehlmann juuksed küljelt paremale poole põiki üle keskpea kamminud. Keerdutõmbunud tihedad juustekäharad kõrvade kohal on aga endiselt ettepoole kammitud ja loovad näole tüüpiliselt faehlmannliku raami. Lai valge kravatt on asendanud musta ja on endise hoolikusega mähitud ümber kõrge, põskedele ulatuva krae. Värskest sallkrae-moe saanud vestiväljalõige näitab tumedat rinnaesist ja endine kohmakas frakk on muutunud tunduvalt tänapäevasemaks, kuid on ikka veel järsu kõrge kraega ja tumedamalt äärestatud rabatiservadega.

Kui Faehlmanni on iseloomustatud koleerilise temperamendina, kelle vahelduvate meeleolude üle valitses kainus ja elutarkus⁵⁰, siis on Hau portree selle otsesemaid tunnustajaid. Eriti ühtelangev selle portreega ja kogu Faehlmanni ikonograafia dokumenteeriva tähtsusega on Schultz-Bertrami antud karakteristika Faehlmannist: „Körperlich von Mittelgrösse, brünnette, zeigte er in der Bildung des Kopfes den ächten finnischen Typus: eine dunkle Gesichtsfarbe, kleine, listig blickende Augen in viereckigen tiefen Höhlen, einen etwas concaven scharfen Nasenrücken, starke Jochbeine und einen Mund, um den häufig ein neckisch-ironisches Lächeln zuckte und wetterleuchtete. Bei seinen Krankenvisiten

⁵⁰ G. Suitsu loengud 1933. a. II sem.

war er ernst, lakonisch und mitunter barsch. Nichts von gefühlvoll-stereotypen Wesen ⁵¹."

Kuid me märkame, et Faehlmann on tunduvalt vananenud ja ka kõhnunud, üksikud jooned on teravalt, peaaegu karmilt näkku tõmbunud. See on kurnatud ja tumedavarjuline Faehlmann. Juba 1830. a. esmakordselt ilmnenu tuberkuloosi-sümptoomid olid nüüd ähvardavamalt kuju võtmas. 1837. a. näeb prof. Huecki tõsiselt hoolitsev sõbrasilm temas ainult varjukuju, ja ta olevat haigem kui paljud tema abi vajavad patsiendid ⁵². Haiguse sümptomide äkilise nähtavaletulek kui ka töökoormuse tõus viimaste võimalusteni on F-i näoilme muutuse peamisi põhjusi. Viie aastaga, mis lahutavad mõlemat portreed, pidi juhtuma palju. Mõistagi suurendab mõlema Faehlmanni-kujutuse erinevust ka kahe lahkumineva iseloomuga kunstniku erinevus. Igasse heasse portreesse poetub tahtmatult ning aimamatult suur annus kunstniku enda karakteripõhja. Pezold oli romantiline idealist, Hau aga kibestunud ja terav iseärak ⁵³.

Kuid millal on valminud Ed. Hau portree Faehlmannist, miliste sündmustega tema elust võime siduda seda karmi karakteriseerimisjulgusega kivijoonist? Portreel puudub daatum ja seda on ainult oletamisi mainitud ⁵⁴. Kindlam ajaline määramine kõnesoleva portree puhul on aga küllalt oluline, sest see võimaldab allpool selgemat seisukohta võtta K. A. Senffi valmistatud oletatava Faehlmanni-portree kohta. W. Neumanni andmeil ⁵⁵ õppis ägedaloomuline ja metsikult romantilise välimusega Eduard Hau (kunstnik Joh. Hau poeg ja miniatuurportretist Wold. Hau poolvend) 1832. aastal Dresdeni akadeemias, kuid katkestas juba aas-

⁵¹ Bertram, Dorpats Grössen und Typen, Dorpat 1868, lk. 57 jj.

⁵² F. R. Kreutzwald, Dr. Fried. Rob. Fählmanns Leben, Verhandlungen der gelehrten Ehstnischen Gesellschaft in Dorpat, II. Band IV. Heft, Dorpat 1852, lk. 32.

⁵³ W. Neumann, tsit. t., lk. 100.

⁵⁴ Lähemalt on dateerimisprobleemi püüdnud lahendada A. Tassa, kes kirjutab: „Lehe ilmumisaega tuleb siduda 1836. a-ga.“ A. Tassa, tsit. t., lk. 14.

⁵⁵ W. Neumann, tsit. t., lk. 100.

tase töö järel õpingud, et abielluda. Abielu ei püsinud kaua ja aastal 1836 leiame noore kunstniku Tartust, kus ta alustab ulatuslikku tegevust — Tartu ülikooli professorite portreteerimist. Kuid alles 1837. aastal võimaldub kunstnikul neid portreid hakata välja andma. Nad ilmuvad kuues vihus. Esimene ilmub märtsis, teine ja kolmas alles novembris⁵⁶. Terve professorkonna portreteerimine oli küllalt aega võttev üritus ja nõudis läbiviimiseks kokku kolm aastat — kuues ning viimne vihk ilmus 1839. a. kevadeks⁵⁷. Nii on kolm viimast vihku võrreldes esimestega valminud suhteliselt pika aja jooksul. Selle põhjuseks on tõenäoliselt kõrvalisemate isikute portree-tellimused. Peale kolme esimese vihu ilmumist näib Hau ennast Tartus olevat tugevasti populariseerinud. Nüüd võib päevakorda kerkida ka Faehlmanni portreteerimine. See sündis 1837. a. lõpul. Portree litografeeriti G. F. Schlateri kivitrüki-kojas. Georg Friedrich Schlater sündis Tilsitis, asus noorena Riiga ja siirdus hiljem Tartusse, kus tegutses nukuteatri juures figuuride ja kulisside maalijana. Kuid juba 1837. a. sai püüdlik Schlater joonistusõpetajaks kohalikkudes koolides. Iseseisva litograafilise trüki-koja omanik oli ta alates 1833. aastast⁵⁸. Schlateri trükikoda oli Haule Tartus ainukeseks kohaks, kus ta võis oma portreede-sarja trükkida lasta. Et aga Tartus litografeerimise võimalused algul siiski nähtavasti võrdlemisi väheküündivad olid, siis laseb Hau oma esimese portree (Dr. Carl Chr. Ulmann) esimesed äratõmbed trükkida talle tuttavas Dresdenis Fr. Hanfstaengl'i juures⁵⁹. Kõik teised portreed on aga juba signeeritud *durch F. Schlater*.

Siinkohal on huvitav jälgida Hau monogrammi kujunemist. Dresdenis trükitud portreel puudub see täiesti. Esimese vihu portreedel leiame ainult rapiiri ja sedagi katsetuslikult kord valgena,

⁵⁶ Inland 1837, lk. 212, 792.


⁵⁷ Inland 1839, lk. 159.

⁵⁸ Fr. Puksov, Eesti raamatu arengulugu, Tallinn 1933, lk. 87.

⁵⁹ Kõnesolev Dresdenis valminud äratõmme säilitatakse Riiklikus Kirjandusmuuseumis, kus võib tutvuda ka teiste Hau portreedega.



K. A. Senff, Mehe portree. Pliatsijoonis, 1837.

kord mustana. Teises vihus on välja kirjutatud terve nimi, kusjuures selle H-tähte läbistab rapiir ainult ühel korral (G. Bunge). Kolmandas vihus esineb juba ka üksik H rapiirist läbistatuna. Faehlmanni portreel olev monogrammi-variant puudub veel täiesti. Üldiselt on neis kolmes esimeses vihus rapiir silmatorkavalt suur (rapiiri motiiv on tuletatud tõenäoliselt nimest „Hau“ — raiu, mis buršivaimulises Tartus pidi kõigiti imponeerivalt mõjuma). Alles kolmes viimases vihus esineb muude hulgas ka Faehlmanni lehel olev monogramm , ja rapiir nagu kogu monogrammi on muutunud tagasihoidlikult väiksemaks.

Et Faehlmanni portreeterimine langeb ühte neljanda ja viienda vihu valmimise ajaga, seda tõendab lõpuks terve portreedesarja kunstiliste võtete areng. Võrdlemisi ühtlaselt teostatud seerias võime teatud muutust tähele panna pärast kolmandat sarja ja osalt juba ka selle vihu viimastel lehtedel. Muutused on järgmised. Pilvistatud taust, mis algul on pinnalt suur, lehe neljanurgelist serva jälgiv, tõmbub nüüd tagasi umbes kaela ja õlgade kõrgusele ning on servadest ebaühtlasemalt rahutu. Pinda kattev joonestik, eriti riiete juures, ei ole enam endiselt vertikaalne, ülevalt alla tõmmatud ning lahtiste otstega teksti suunas liikuv, vaid horisontaalne, täis tehnilist osavust ning kergust. Käte asetusega püütakse leida suuremat vaheldust ja elavust, nad toetuvad nüüd tihti kas toolileenile või põlvele — küünarnukk kehast natuke eemal. Seoses sellega ei ole joonistuspinnal alumine serv enam nii mehaaniliselt poolringiline nagu kipsbüstil, vaid vabam ja rahutum. Neid muutunud tehnilisi võtteid leiame väga selgesti ka Faehlmanni portreelt. Üldiselt on Faehlmanni leht professorite-sarjaga võrreldes märgatavalt vähem maneerlik, vormidega vähem mehaaniliselt mänglev ja väljendab tugevamalt individuaalsete erijoonte otsingut ning üllatavalt tähelepanelikumat valgusekäsitlust. Ilmselt on Faehlmanni portree Hau paremaid saavutusi.

Tehtud vaatlustest selgub päris kindlasti, et Faehlmanni kõnesoleva portree valmimise aja terminiks *post quem* on 1837. a. viimne

veerand. See aeg ei saa aga ka palju hilisem olla, sest 1838. aastal valminud O. v. Pistohlkorsi maalingul (vt. allpool) kujutatud Faehlmann suvisel Rakvere Vallimäel on kopeeritud Hau portree järgi. Maalingu enda põhjal otsustades on see valminud täpsemalt 1838. a. kevadsuvel. Nii peab Ed. Hau litograafiline portreeleht Faehlmannist olema valminud ajavahemikus 1837. a. lõpust kuni 1838. a. kevadeni, tõenäoliselt aga 1838. a. kevadsemestril, sest 1837. aasta oli Faehlmannile tervislikult üks raskemaid. Ta põeb rinnakelme põletikku, kannatab visa köha ja õhtuti palaviku all. Sõbrad püüavad teda kevadel puhkereisile meelitada, see aga ei õnnestu ⁶⁰. Järgmisel aastal on aga Faehlmann jälle värskem, jaanuaris algab tegevust Õpetatud Eesti Selts — nüüd võis toimuda ka poseerimine Haule.

Lõpuks veel paar sõna portreed saatvast grifist, mille Hau on kaasa toonud Dresdenist (oli Saksas üldisemaltki levinud). See Kr. J. Petersoni *Veritas*'e järglane esineb kõigil Hau portreedel, kuid teda pole enam teatraalselt pandud kõnelema otse portreesse, vaid on nihutatud kunstilist tervikut vähem segavana ja pühenduslikku erivarjundit omavana sellest välja, lehe vabale alumisele servale. See on ajastut ja ka portreekunsti iseloomustav arengukäik: ladinakeelne, ratsionaalselt kokkusurutud ja veel XVIII sajandi teatraalsusega *Veritas*-tüüp on muutunud ohtrasõnaliseks, kõigile arusaadavas omas keeles kõrgeid tsitaate romantiliselt armastavaks *Kurz ist das Leben, doch lang die Kunst*-tüübiks. Meenutagem pikema perspektiivi avardamiseks näitena Ants Laikmaa Kreutzwaldi portreed *Kaugelt näen kodu kasvamas*. — Faehlmanni romantilise kallakuga, kuid seejuures Horatiust lemmikkirjanikuna harrastava ⁶¹ klassitsisti *ars longa* asendus mõni aeg tagasi tema hauamonumendi avamisel palju veretumalt didaktilisega: *Elu üürrike, aade — igavene* ⁶².

⁶⁰ Friedr. Rob. Faehlmanni album, lk. 43.

⁶¹ Tsit. t., lk. 21.

⁶² Tsit. t., lk. 11.



*Ring ist viel lieber,
als wenig der Ring
Fehlmann.*

VI.

TEISTE KAASAEGLASTE FR. R. FAEHLMANNI KUJUTUSED.

Hau valmistatud portree esimeseks jäljendajaks oli ülalmainitud Otto Friedr. v. Pistohlkors — pensioneeritud sõja-invaliid, kelle diletantlikuks eriharrastuseks oli maalikunst. Tema meeleolulisest žanri- ja maastikumaalingu viljelusest kõneleb ka meid huvitav „Rakvere lossivaremed“. Maalingu paremas nurgas on karku kujutav signatuur ja aastaarv [18]38. Tugevalt pragu-nenud pinnaga löuend, mille suurus on 42×58 cm, säilitatakse Riiklikus Etnograafilises Muuseumis, kuhu ta M. Pukitsa vahen-dusel osteti kelleltki elatanud Anna Trubnjevilt. M. Pukits oli pildi leidnud täiesti juhuslikult ja sellel ära tundnud Faehlmanni ⁶³. Maa-lingu saamisloo kohta puuduvad lähemad andmed. Kreutzwald kui vana rakverlane ja Faehlmanni sõber on pärast viimase surma a. 1854 nimetatud maalingust eriliselt huvitatud olnud ja seda endale palunud kopeerimiseks Võrru saata. Kreutzwaldi soov täi-detaksegi, kuid koopiast, millega ta üldiselt rahule jääb, välja arva-tud Faehlmanni portree, puuduvad igasugused jäljed. Sellest kirjavahetusest selgub ka Pistohlkorsi maalingu saatus pärast Faehlmanni surma: see sattus nüüd Tartu apteekri C. Luhde valdusse ⁶⁴. C. Luhde oli Reidemeister-Monkewitzi perekonnaga, kuhu ka Faehlmann kuulus, lähemalt seotud, ostes pärast Monke-witzi surma selle lesele jäänud apteegi Riia ja Lille tänava nur-gal ⁶⁵. Tõenäoliselt vist sellega ongi seletatav, miks kõnesolev maaling juba kohe peale Faehlmanni surma Luhde kätte sattus, kuna esimene ning osaline Faehlmanni varanduse jaotamine toi-mus alles 1855. a. ja lõplik oksjon teatavasti 1874. a. ⁶⁶.

⁶³ M. Pukitsa suulised andmed.

⁶⁴ A. T a s s a, tsit. t., lk. 4.

⁶⁵ K. E. S ö ö t, tsit. t., lk. 245.

⁶⁶ K. E. S ö ö t, tsit. t., lk. 258 jj.

Varemetest põhja pool, künklikul Vallimäe serval, näeme sta-faaži-pärasest käsitluses kolme meest. Neist keskmine, kes istub seljaga vaatleja poole, on tõenäoliselt Pistohlkors ise. Ta on mund-riis, joonistusmapp põlvedel, kargud ja maalimistarbed kõrval murul. Ka kolmas figuur kujutab sõjaväelast, kepp käes, selg vaatleja poole. Parempoolne on Faehlmann. Ta toetub küünarnuki najale, peast võetud silinder murul. Pildist otse välja vaatav pea-käänak ja kogu näo füsiognoomia on Hau omad, millega on sisu-lisse ühendusse tahetud viia saamatu, kuid seda paljutähendavam parema käe viibe vanade valliküngaste ja varisevate varemete poole. Tumedad juuksed, mis värvilt ei taha hästi ühtida Pezoldi portree juustega, on osaliselt seletatavad graafilise portreelehe mõjuga, millelt Pistohlkors Faehlmanni näo kopeeris. Hau nor-maalse tugevusega trükitud litograafiahel näeme ilmselt, et Faehl-mann ei olnud eriti tumedate juustega, millise ettekujutuse võib küll aga luua liialdatud trükimustaga trükitud eksemplar — üks sääraseid võis Pistohlkorsilgi kasutada olla. Pildil oleva kolme figuuri toonitugevusele on omalt poolt määravaks olnud ka valgus-perspektiiviliselt rõhutatud värvi-intensiivsus. Hau portreega võr-reldes ei ole Pistohlkors Faehlmanni karakteristikas teinud pea-aegu mingeid omapoolseid lisandusi ⁶⁷.

Pistohlkorsi Faehlmann on esimene selles pikas portreede ja publikatsioonide reas, mis Faehlmanni kujutades on lähtunud Hau litograafiahel. Maalingu mitteportreeline iseloom, üldine dile-tantlikkus ja Faehlmanni näo kopeerimisele lähenev käsitlus ei ole lasknud teda tõusta üldtuntuks ning populaarseks teoseks isegi mitte kirjandusloo illustratiivse pildimaterjali osas.

Enne kui edasi jälgida Hau joonise tüpoloogilist joont, mär-gime veel kolmanda originaalteose, millel leidub Faehlmanni kaju-tus. See on *Georg Friedrich Schlat*eri suurekaustaline (43 × 53 cm) litograafiaheht, mis kujutab ülikoolihoone esikülge, vaadatuna praeguse Ülikooli ja Gustav Adolfi tänava nurga kohalt.

⁶⁷ Vrd. ka A. Tassa, tsit. t., lk. 4, 5, 12.

Ülikooli-esisele platsile ja tänavale on joonistatud arvukalt oma aja kostüümides inimesi, kes kõnnivad, omavahel rühmiti jutlevad või isegi sõidukeil ja ratsa liiguvad. Leht kannab selgitavat pealkirja ja signatuuri: *Das Universitäts-Gebäude in Dorpat. Nach der Natur u. auf Stein gez. von F. Schlater*. K. E. Söödi andmeil on mainitud leht säilinud vähemalt kolmes eksemplaris: üks ÕES-i kogudes, teine kuulub Oskar Fischerile ja kolmas A. Jürgenso-nile⁶⁸. Litograafia on valminud hiljemalt 1842. a., mil osa pildil kujutatud isikuid Tartust jäädavalt lahkus⁶⁹. Schlateri esimesed Tartu vaated ilmuvad 1837./38. a., nii langeb ka käesoleva lehe ilmumise aeg ajavahemikku 1837—1842. Esimene säärane kindlasti dateeritav suureformaadiline leht ilmus aga alles 1839. a.⁷⁰ Või-malik, et käesolev ülikooli vaade ilmus samal ajal või vähemalt pä-rast seda. Pildil kujutatud isikud on Tartu tolle aja tuntumad ko-danikud, ülikooli õppejõud ja ametnikud. Üksikasjalisemaid and-meid nende kohta on kogunud jällegi K. E. Sööt⁷¹. Kõigi pildil ku-jutatud isikute kohta pole saadud veel lõplikult kindlaid, isikut tões-tavaid andmeid, kuid Faehlmanni suhtes ollakse üksmeelsel arva-musel: ta on kujutatud pildi keskosas voorimehel sõitmas. Minia-tuurne joonis ei luba ära tunda Faehlmanni näojooni. Kaelaside ja riietus on ligikaudu samad kui Hau portreel, peas pole mitte tava-line silinder, vaid mingi madal sirmiga müts. Võime ära tunda ka Faehlmanni tiheda põskhabeme. Tõenäoliselt oli Faehlmannil juba 1830. aastal Riiamäele nr. 34 elama asudes oma hobune ja sõiduk, mida paratamatult nõudis lai arstipraksis⁷². Käesoleval litograa-fial näeme taustal ka Faehlmanni elukohta, kuhu ta kolis 1843. a. alguses (Ülikooli nr. 15)⁷³. Esiplaanil seisvate figuuride hulgas märkame laiajuukselist Ed. Hau'd (paremalt teine).

⁶⁸ K. E. Sööt, tsit. t., lk. 251.

⁶⁹ K. E. Sööt, tsit. t., lk. 251.

⁷⁰ W. Neumann, tsit. t., lk. 138.

⁷¹ K. E. Sööt, tsit. t., lk. 251—253.

⁷² K. E. Sööt, tsit. t., lk. 245.

⁷³ Praegu Ülikooli 25 — K. E. Sööt, tsit. t., lk. 250.

Oleme siiani vaadelnud nelja Faehlmanni kujutavat ja tema eluajal valminud pilti, mis kõik on dokumenteeritult tõestatud kui Faehlmanni portreed. Siinjuures saavad tõsisemate ning usaldatavamate, meid Faehlmannile ühtlasi lähemale viivate teostena arvesse tulla ainult kaks, need on Pezoldi ja Hau kindlasti *ad vivum* valmistatud portreed. Peale nende aga leidub veel üks Faehlmanni kujutav koloreeritud kriidijoonis. See kuulub G. Westenbergile Tallinnas ja on laiemale üldsusele seni peaaegu tundmata. Esmakordselt on joonise publitseerinud ja seda lähemalt kirjeldanud A. Tassa⁷⁴. Pika kalligraafilise signatuuri kohaselt on joonise autoriks Alexander Julius Klünder: *nach d. Natur gez. v. Julius Klünder in Dorpat 1826*. Kahjuks puudub joonisel dokumenteeriv märkus portreeteritud isiku kohta. Portreeteritust on ainult suulisi teateid, mille edasiandjaks praegusele pildi omanikule oli keegi tundmatu Tallinna antikvaar, kes umbes kümme aastat tagasi kõnesolevat joonist mitmes kohas müütamas käis. Nende teadete kohaselt ongi joonisel kujutatud nooruk Faehlmann. Leht, mis kunagi on olnud kleebitud mingile aluspapile ja kannab tagaküljel nähtavasti mõne kollektsiooni numbrit *N 69*, on aja jooksul tugevasti kannatanud, plekiliseks muutunud, servadest ja nurkadest hoolimatult väiksemaks ja ülemises osas ümarakaareliseks lõigatud, nii et ta kõige suuremad mõõted praegu on $31 \times 21,6$ cm. Kahekordseks kleebitud, kuid pehmelt hallitooniliseks tušeeritud paberil itaalia pliiatsiga valmistatud joonis on kohati musta (juustes), kohati õrnalt-punaka (eriti suu, silmanurgad, lõug ja kõrvad) akvarelliga kergelt koloreeritud, mis lisab kujutatavale elavust ning värskust. Kõnesoleva joonise võrdlus Faehlmanni dokumenteeritud portreedega lubab veenva tõenäolisusega kinnitada säilinud suulist pärimust ja pidada lehel kujutatud isikut Faehlmanniks.

See on noor 27-aastane Faehlmann. Hävitav haigus, mille esimesed tunnused ilmnesisid 1830. a., puuduvad siin täiesti. Ülikooli lõpetamise kurnavast ajast hoolimata näeme siin värsket elluastu-

⁷⁴ A. Tassa, tsit. t., lk. 8 jj., 13.



A. Laikmaa, Fr. R. Faehlmann. Pastell. 1929.

jat. Silma torkab ainult halba ennustav õlgade ahtus. Näilikku tüsedust kaelale annab moekohaselt tihedalt ümber kaela keeratud valge kaelaside, mis neil aastail lõppes väikese põiksõlmega. (Nii seda sõlme kui ka fraki kõrgesse kraesse tehtud harulist sisselõiget leiame peaaegu igalt Klünderi portreelt, mis ta aasta hiljem joonistas ülikooli professoreist.) Umbes seitse aastat hilisema Pezoldi portreega võrreldes leiame siit samasugused kõrged ning pikakaareliised kulmud, natuke laiaks vajutatud selgete laugudega piklikud silmad, milledes juba nüüd väljendub tasakaalukat kindlust koos heasüdamliku pehmusega. Natuke kokkusurutud ja erineva joonega parem silm on nii siin kui kõigil teistelgi portreedel teadlikult tähele pandud, samuti ka Faehlmanni omased pehmed ümarad näovormid. Võime juba aimata hiljem nii karakterselt suunurki piiravat ümmargust teravat põsejoont. Kõrgete palgenukkide ja tugeva lõua vahelise kerge vaokese leiame nii siin kui Pezoldilgi. Iseloomustavad on jällegi kitsas, nõgusa seljaga nina ning esiletungivad sõõrmekaared. Tihedad ruuged juuksed ümber tugeva laia otsmiku kõrvade kohalt ette keerdu kammituna lasevad selgesti ära tunda hilisema Faehlmanni. Põskhabe veel puudub. Võõrana mõjub suu, kuid lähemalt vaadates leiame siitki iseloomustava suunurkade joone, mida on püütud taotella ilmse pingutusega ja millega suule on liigselt jõuline ilme antud. Kuid esiletungiv alumine huul on juba nüüd selgesti markeeritud. Kuidagi võõrastavana tundub võib-olla ka näo üldilme, mida esijoones näib põhjustavat suur ning lai lõug, mis muudab näo ühtlaselt piklikumaks, kuna Faehlmanni hilisem näotüüp läheneb ilmselt kolmnurgale. Kuid üldiselt need võõrastavad erinevused on tegelikult väheolulised või teiselt poolt küllaltki mõistetavad. Peamiselt näib see erinevus tingitud olevat suurest aastate vahest, mis lahutab Klünderi portreed Pezoldi omast. 20-ndate eluaastate lõpul koos vaimse küpsemisega ilmneb inimese füsiognoomias sageli vägagi suuri väliseid muutusi. Juuksed hõrenevad ja liubuvad rohkem pea ligi, nende kasvupiir tõmbub otsaesist tunduvalt avardades tagasi. Näojooned teravnevad ning sageli kõhnuvad. Faehlmanni isiksuse kujunemist jälgides leiame,

et nende väliste muutuste varjul toimus tõepoolest ka märgatavaid sisemisi selgumisi. Ülikooli lõpetamise edasilükkamist kuni 1826-nda aastani on ühelt poolt seletatud kui suurt süvenemistahet „teaduse põhja“⁷⁵, kuid teiselt poolt eneseusalduse puudumisega, mida omalt poolt mõjutas vist küll ka noore armastuse varajane kaotus⁷⁶. Igal juhul näib siin tegemist olevat sügava enesekriitikaga, mida võidakse tõlgitseda ka enesekindluse puudusena. Klünderi portree valmimise ajal ei ole Faehlmann veelgi teinud doktorieksamit, see toimub alles järgmisel aastal. Ja pole ka Klünderi portreest veel leida Pezoldi nähtud enesekindlust ja vallandunud energiat. See on siin veel suure paisu taga, elukogemustega relvastamata ja ka ilma nende saavutusteta, mis annavad noorukile positsiooni-julguse.

Tallinlane Alexander Julius Klünder õppis algul Tartu ülikoolis, kuid siirdus 1826. a. Senffi õpilaseks, näidates erilist andekust portree alal. Temast kujuneb Tallinna ja Tartu produktiivsemaid portretiste. 1827./28. a. ilmub Klünderilt 30-leheline mapp litograafias, mis sisaldab Tartu ülikooli professorite portreid⁷⁷. Tema Faehlmanni portree kuulub mainitud sarjaga otseselt ühte. Neile kõigile on ühine teatud vormituimus, kus puuduvad Hau'le omane individualiseerimisvõime ja julge graafilise kontrasti käsitlemine. Eriti litograafias jäävad tema näod ilmetult uduseks ning maneerlikuks, kusjuures torkab silma kalduvus näha kõiki laianäolistena. Seda leidsime Faehlmannigi portree puhul. Tavalises joonises on Klünder märgatavalt elavam ja sümpaatsem.

Täiesti uudsena on eespool käsitletud portreedele lisandunud A. Tassa algatusel veel üks, täiesti oletatav Faehlmanni portree⁷⁸. Tähelepanu Karl August Senffi rikkalikule portreetoodangule juhtides jäädakse peatuma Riiklikus Etnograafilises Muuseumis leiduvale pliiaatsijoonisele, mis kujutab keskealise mehe

⁷⁵ G. Suitsu loengud 1933. a. II sem.

⁷⁶ Friedr. Rob. Faehlmanni album, lk. 29 jj.

⁷⁷ W. Neumann, tsit. t., lk. 83.

⁷⁸ A. Tassa, tsit. t., lk. 8 jj.

portreed. Portree on Senffi poolt signeeritud ja kannab aastaarvu 1837. Senffi käsituslaadi iseloomustades mainib A. Tassa tabavalt: „Portretistina Senff käsitleb kujutatava isiku välimust üksikasjalikult, sealjuures tabades ja mõjukalt esile tõstes selle iseloomulikke näojooni. Tema joonistatud portreed on anatoomiliselt viimistletud ja vormitihedad ⁷⁹.“ Seda põhjendatud karakteristikat ja kindlat dateeringut arvestades tuleb küsimuses oleva portree dokumenteerivat väärtust eriliselt hinnata. Lähemalt võrdlevasse vaatlusse süvenedes torkab aga silma suuri erinevusi Pezoldi-Hau Faehlmanni ja oletatava Senffi F-i vahel. Enne kõike terav lahku minek pea üldises kujus, kus pole peaaegu mingit märgatavat sugu lust Faehlmanni madala, kokkusurutud näoga ja otsmiku domineeriva laiuse ning avarusega. Senffi joonisel on otsaesise kõrgus isegi väiksem nina pikkusest, samuti on otsmik Faehlmanni omast tunduvalt kitsam — vaadatagu ettepoole kokkuvajutatud oimukohta vasema silma kohal! Oluline erinevus ei jää varju ka soengus. Juba Pezoldi Faehlmanni võisime märgata juustepiiri taandumist otsmiku keskosas, Hau juures on pealagi juba niivõrd kõrgelt paljastunud või hõredaks muutunud, et Faehlmann kammib sinna varjavaid juukseid külgedelt. 1849. a. kirjutab ta Kreutzwaldile: „Minu juustel ei ole aega halliks minna, nad langevad ennem välja ⁸⁰.“ Vastandina Faehlmanni soengule on juuksed Senffi joonisel kujutatud mehel pikad ja tihedad just pea keskosas, nende kasvupiir ulatub külgedelt paljastunud oimukohtadelt tunduvalt ettepoolegi. Tiheda pöskhabeme asemel näeme ainult üksikuid juhuslikke habemekarvu, mis ei ulatu kõrvast palju allapoole. Faehlmanni omast täiesti erinev on pikk, sirge ning tugeva ja laia kon digana nina. Nii on ka „suupartii selgejooneliselt vormiküllane“, kuid täiesti teise iseloomuga kui Faehlmanni. Selles veendumiseks pangem tähele kas või ainult Faehlmanni suunurkade kujundumist, pehme ümarusega väljaulatuvat alumist huult ja ülemise huule

⁷⁹ A. Tassa, tsit. t., lk. 8 jj.

⁸⁰ V. Reiman, Kivid ja killud I, Tartu 1907, lk. 89.

peaaegu olematuks ahenemist nurkades. Faehlmanni suud piirav põsevolt on teravalt ümmargune, lõua alla väljaulatuv — Senffi joonisel see ulatub vaevalt suunurki haarama ja on altpoolt järsku laieneva kõverjoonega. Silmade kontsentreeritud energia ning kaine teadlase enesekindluse asemel leiame oletataval Faehlmannil kuidagi närvilise ja kaugelt teiseiseloomalise pilgu. Neist võrdlustest peaks piisama veendumiseks, et Senff pole oma joonisel mitte kujutanud Faehlmanni.

Neid erinevusi on ühelt poolt siiski püütud seletada akuutselt väljalööva kopsuhaigusega, mis olevat Faehlmanni paari aastaga pärast Hau portree valmimist tundmatuseeni muutnud ⁸¹. Eespool esitatud täpsema dateerimisküsimuse lahendamiseks, mille järgi Hau portree vähemalt samavanuseks, kuid suure tõenäolisusega isegi nooremaks osutub kui vaadeldav Senffi joonis, kaotab see argument igasuguse jõu, muutudes mainitud oletusele isegi vastukõnelevaks. Teiselt poolt on tahetud ilmnenu vasturääkivusi põhjendada portreerivate kunstnike erineva ning subjektiivse lähenemisega oma ülesandele ⁸². Kahtlemata on tõsi — portreekunst kuulub nagu iga teinegi kunst enne kõike subjektiivsete elamuste tõlgitsusvalda, kus antud reaalse aine suhtes paratamatult on lubatavad väga suuredki kujundamisvabadused ja seda ka niisugusel näilikult kõige tugevamini eluga seotud kujutava kunsti alal, nagu seda on portreemaaling. Kuid just siin võime öelda, et iga inimese näos on siiski teatud kindlad, vastuvaidlematult ja raskusteta konstateeritavad füsiognoomilised elemendid, millede iseloomu ka kõige subjektiivsem portretist paratamatult arvestab ja neid kui karakteriseerivaid osi isegi eriliselt rõhutab. Mitte niipalju selles ei esine tavalised lahkuminekid, „mitte-sarnasused“ poseeri ja tema poolt tehtava portree vahel, vaid nende üksikute näoelementide koondamises eriliseks kunstilis-subjektiivseks portree-tervikuliseks üldilmeks. Kuid portree alal on isegi mehaa-

⁸¹ A. Tassa, tsit. t., lk. 11.

⁸² A. Tassa, tsit. t., lk. 10.



N. Triik, Fr. R. Faehlmann. Sõejoonis. 1929.

niline fotokaamera sageli väga „subjektiivne“. Nagu eespoolsest Senffigi iseloomustusest selgus, on möödunud sajandi esimese poole balti maalikunstile omane just vastupidine moment — võimalikult objektiivne realiteedi jälgimine — ei olnud siia jõudnud Pariisis sündiva kunstivabastumise subjektiivsemad tendentsid —, mistõttu võime seda kindlamini arvestada seekordses Baltikumis tekkinud portreede suhteliselt erapooletult dokumenteerivat laadi ja seda enne kõike Senffi puhul. Nii on ka kõnesoleva sarnasus-küsimuse lahendamisel liigne toetumine kunstniku isikupärasele suhtumisele kujutatavasse objekti väikese tõestusjõuga.

Ja kas ei oleks usutavamagi oletuse korral võõrastav see, et kõnesolev portree leiti mitte Faehlmanni teadliku hoolega hoitud kunstikogust, vaid Senffi silmapaistvama õpilase ja hilisema järglase kunstnik A. Hageni materjalide hulgast⁸³? Kas ei kuulugi vaidlusalune portree, eriti ka selle boheemlikku välimust arvestades, Senffi kunstnikest sõprade seltskonda, mitte aga arstlikult korrektse ja alati täisriietuses oma rohkete patsientide vahel liikuva Faehlmanni oletatavate portreede sarja? Neid jälgi mööda otsima hakates selguks ehk ka see, miks kõnesolev Senffi joonis just A. Hageni pööningusoppi oli peatuma jäänud.

Oleme lõpule jõudnud Faehlmanni eluajast pärineva portree-materjali vaatlusega. See mälestus näib olevat väike, mida meile suurest arstist ja estofiilsest kirjanikust on jätnud kujutav kunst. Arvestades aga tookordset Baltikumi üldkultuurilist olustikku, mille kandjaskond oli veel hõre ja juhuslik, peame mõõnma, et meid käesolevas huvitav materjal on üllatavalt arvukas ega ole kuhjunud kitsale ajavahemikule, vaid, olles esitatud tookordsete vägagi tuntud meistrite poolt, haarab vähemalt kaheteistkümnenda aastast kujunemisteed. Ei ole ükski teine eesti ärkamisaja tegelane oma eluajal leidnud kunstis nii elavat kujutamist, ja palju ei leiduks neid sakslaste enestegi hulgas. See tõestab lisaks kõigile

⁸³ A. Tassā, tsit. t., lk. 8.

muile tõendustele veelkordselt Faehlmanni erandlikult sügavat ning laia populaarsust, kuid samavõrra ka tema enda harrastuste kultuurilist avarust ja mitmekülsust.

VII.

PÄRAST FR. R. FAEHLMANNI SURMA VALMINUD PORTREED.

Niisama elavalt nagu ta eluajal, jätkub Faehlmanni portreeterimine ka *post mortem* ja ulatub kõige värskema tänapäevani. Juba teisel aastal peale Faehlmanni surma, 1852, annab F. Schlater välja uue litografeeritud portree. Portreeleht kannab signatuuri *Schlater 1852*. Kuigi Hau signatuur puudub, on portree siiski peaaegu täpne koopia Hau omast, isegi pea suurus on millimeetriselt sama. See asjaolu on põhjust andnud portreed õigustatult plagiaadiks nimetada⁸⁴. Siiski on Faehlmann siin natuke teiseilmeline, mida on osaliselt põhjustanud võib-olla pieteetlik lähene mine juba surnud Faehlmannile kui ka elava modelli puudumine. Teiselt poolt aga graafilise must-valge efekti arglikust käsitlesest tingituna on terve üldmulje joonisest kahvatu ning hall. Nagu lihtne frakk ja kaelani kinninööbitud vest on erinevad Hau joonise omadest — läbi viidud vormitult ning lamedalt, nii on Faehlmanni nägugi üldiselt limestunud. Markantsemad, kindlamad jooned ja julge varjutamine Hau jooniselt on retušeeritud nagu moodsa päevapiltniku poolt — meile on antud „ilus“ Faehlmann, märgatavalt noorem ja siledam. Väliselt torkab lehel silma joonise all oleva grifi ümberpaigutus: see on ühe asemel nüüd kahes reas ja Faehlmanni autogramm otse keskel selle all. Näilikult on Schlateri lehe laiemale levikule kaasa aidanud mitte ainult suurem eksemplaride arv, vaid ka selle esmakordse publitseerimise aeg ja koht: see oli paigutatud frontispiissiks Kreutzwaldi kirjutusele „Dr.

⁸⁴ A. T a s s a, tsit. t., lk. 7.



V. Mellik, Fr. R. Faehlmann. Pronks. 1930.



A. Vihvelin, Fr. R. Faehlmann. Ofort. 1930 (?).

Friedrich Robert Faehlmann's Leben" ⁸⁵. Kreutzwaldi artikli eriväljaandes ilmus sama leht samal aastal juba teiskordselt. Kahetsetavalt on mitmed hilisemad kunstnikud oma Faehlmanni uuskujutuste eeskju-aluseks võtnud nimelt selle „plagiaadi“, mille tõttu Faehlmannile just iseloomulikimate joonte teadlik esiletoomine on palju kannatanud.

Nagu see esimene, Schlateri töökojast väljalastud portree *post mortem*, nii on kujunenud kogu hilisemgi Faehlmanni-kultus kujutavas kunstis kuni tänapäevani, ainult mõne üksiku erandiga, niisama kunstijõuetuks, kramplikult kord kivilinenud tüpoloogias kinnipidavaks ja mitte ennast värskest ning teadliku süvenemisega taas-sissetundvaks.

Hau ikonograafilise joone järgmine edasikandja on I. Engbergi puulõige ($4,3 \times 5$ cm), mis esmakordselt ilmus 1883. a. väljaantud „Dr. Fählmanni kirjade“ tiitellehel ja samal aastal ilmunud „Tähtsate meeste“ tekstiosas ⁸⁶. Kõrvuti Engbergi klišeega ilmub mõned aastad hiljem tarvitusele veel teinegi puulõige Faehlmannist, mis tehniliselt on väga lähedane eelmisele ja on tõenäoliselt sama lõikaja valmistatud. Esamakordselt 1897. a. „Linda“ Jõululehes avaldatud puulõige on natuke suurem kui ta eelkäija ($5 \times 6,3$ cm) ja publitseeritakse teiskordselt 1901. a. „Rahva Lõbu-lehes“. Mõlemad väikeseformaadilised puulõiked jälgivad Schlateri varianti, kuna viimase puhul on osaliselt kasutatud ka Hau originaali. Tehniliselt on mõlemad lõiked vähenõudlikud ja valmistatud ajakirjanduse jooksvaks tarbeks.

XIX sajandi teine pool ja järgneva algus kuni kodanliku Eesti vabariigi tekkimiseni on Faehlmanni pildilises kujutamises rahuldunud peamiselt arvukate fotokoopiatega, mida eriti Tartu ülesvõtjate (R. Sachker, G. Schulz) poolt arvukalt müügile lasti. Seejuures kasutati nii visiit- kui ka postkaardi-formaati. Postkaartidel

⁸⁵ Verhandlungen der gelehrten Ehstnischen Gesellschaft zu Dorpat, II. Band, IV. Heft, Dorpat 1852.

⁸⁶ A. Tassa, tsit. t., lk. 14.

on kasutatud ka Engbergi eespoolmainitud puulõiget. Kõigis neis väljaandeks valitseb eranditult Hau-Schlateri tüüp. Hilisemaist fotoreproduksioonidest mainitagu Parikase suurendatud detailvõtet postkaardi-formaadis.

Et samal ajal fototehnika veel küllalt küps polnud heade suurenduste võimaldamiseks, mida aga nii mitmelgi puhul elavalt nõuti, siis kasutati õige üldiselt käsitsi tehtud suurendusi. Säärasele praktilisele leivateenistusele rakendusi diletantide kõrval mõned nimekadki kunstnikud. Tartus on sel alal väga produktiivsed olnud Tõnis Grenzstein ja Turm. Suurendus tehti tavaliselt lihtsale joonistuspaberile ja töödeldi nn. viššeriga. Nad jätavad üldiselt täiesti trükipildi mulje, on tumedatoonilised ja klišeelikult pehmete üleminekutega. Üks sääraseid suurendusi on valmistatud ka Faehlmannist. Ta kuulus end. Eesti Üliõpilaste Seltsile (nüüd Riiklikus Etnograafilises Muuseumis) ja oli kingitud viimasele kahe omaaegse vilistlase poolt *Tartus 9. Lehekuul 1898. a.* Kink on tehtud Faehlmanni 100-nda sünnipäeva tähistamiseks, mille olid elavalt päevakorrale kergitanud Eesti Üliõpilaste Seltsi IV Albumi eeltööd — teatavasti ilmus samas teoses V. Reimani pikem kirjutus Faehlmannist. Suurekaustaline joonistus ($75,5 \times 53,7$ cm) on Hau oma otsene järglane, kuid ühtlaselt tumedaks šrafeeritud taustal on Faehlmann nüüdki tehtud nooremaks, heasüdamlikumaks, kuid siiski mitte schlaterlikult lamedaks. Joonistust siiani reprodutseerimiseks kasutatud ei ole.

Teine väikesekaustalisem ja hilisaegsem suurendus leidub T. R. Ü. Kohtuarstiteaduse Instituudis. Lehe üldsuurus on $45,5 \times 30,5$ cm. Suurendus on otseselt valmistatud Schlateri järgi, on väga täpne ja kannab signatuuri *J. Lepp*. Portreed piirava joonistatud raami all on edasi antud ka Schlateri lehel esinev kahe-realine griff ja autogramm. Lähemad andmed töö kohta puuduvad. Ta on publitseeritud „Postimehes“ 1928. a. Faehlmanni hauasamba avamise puhul.

Elavamaks muutub Faehlmanni ümber jälle 1926. a. ja 1927. a., mil hakatakse tõsisemalt hoogu andma tema mälestuse



G. Westenberg, Fr. R. Faehlmanni postmargi algjoonis. Phiats. 1937.

jäädvustamise aktsioonile⁸⁷. Siin kerkib muu hulgas üles ka Faehlmanni mälestussamba püstitamise küsimus. 1930. aasta 18. mail avataksegi Vana Anatoomikumi esisel platsil *Voldemar Melliku* (*Melniku*) valmistatud tagasihoidlik monument — Faehlmanni pronksbüsti lihtsal graniidist alussambal (üldkõrgus ca 3,5 m). Ka Mellik jätkab Hau joont, kuid otseseks eeskujuks on olnud siingi Schlateri „plagiaat“, kusjuures on peaülesandeks seatud asjalik tüpoloogilise füsiognoomia edasiandmine. Melliku loomingule üldiselt omast klassitsistlikult stiliseerivat ja puhast välispinda taotlevat käsitlust on siingi otsitud ja sellele seekord püütud lisada plastilise vormirütmi julgemat rõhutamist. Säärasena mõjub ta maitse- ning distsipliinikindlalt, sobides stiilikalt Tartu juba varem kujunenud klassitsistlikku miljöösse — mõtlen Barclay de Tolly ja K. E. v. Baeri mälestussambaid.

Seoses mälestussamba kavandite hankimisega valmis aastail 1928 ja 1929 veel viis Faehlmanni portree-büsti. Nende valmistajateks olid noorema generatsiooni skulptorid H. Mändik, Aug. Albo, A. Mihkelsoo, V. Ilus ja O. Tehvan. Neid hindav žürii pidas seekord parimaks O. Tehvani samba-projekti⁸⁸. H. Mändiku kipsbüstist on koopia Tervishoiu Muuseumis ja teine Ülikooli Pearaamatukogu magasinis⁸⁹. Schlaterit jälgiv büst on arglikult modelleeritud, vähe iseloomulik ega oma kunstilist kvaliteeti. Aug. Albo valmistatud kipsbüst säilitatakse T. R. Ü. Kohtuarstiteaduse Instituudis. 65 cm kõrge rinnakuju kannab signatuuri *Aug. Albo Paris 1929*. Seegi büst on Schlateri variandi jälgija. Hoolimata puhtast ja vormikindlast käsitlusest on büst iseloomutu ja Faehlmanniga vähe sarnane. Siin esitatud näotüüp on võõralt piklik ning kitsas, otsmik väike, silmad ja suu ilma

⁸⁷ Friedr. Rob. Faehlmanni album, lk. 7.

⁸⁸ Eesti Kultuuriloolise Arhiivi (nüüd Riikliku Kirjandusmuuseumi käsikirjade osakond) Faehlmanni materjalidest.

⁸⁹ Tartu Riikliku Ülikooli Pearaamatukogus olev koopia on vastavasse inventariraamatusse eksikombel sisse kantud Parroti nime all.

individuaalse jooneta⁹⁰. A. Mihkelsoo (Michkelsoni) Faehlmann on üldisemalt tundmata ja kuulub kunstnikule. 58 cm kõrge kipsbüst on grafiidiga metalliliseks värvitud, on modelleeritud kindlalt ja tabava sarnasusega, kusjuures on püütud rõhutada, eriti silmades, haige arsti tõsimeelset ilmet. Eeskujuna on jälgitud Schlacteri varianti.

Samal ajal valmib *A n t s L a i k m a a* (*L a i p m a n i*) suur ovaalne pastell-maaling (90×75 cm) ja ostetakse praegusele Riiklikule Etnograafilisele Muuseumile, kelle poolt see Arhiivraamatukogu ruumidesse paigutatakse. Maaling kannab signatuuri *Lit. j. A. L-pn 29*. Ka Laikmaale on kujunenud saatuslikuks Schlacter, kuid tema Faehlmann on veelgi nooruslikum ning pehmem, niiskuvalt romantiliste silmadega. Siin on edasi antud nooruki häbelikku julgust, mitte aga napolisõnalist ja ranget Hau-vaimulist distsipliini. Ei saa tähele panemata jätta kogu näo üldist vormilamedust, väikest ning saamatut suud ja nii pilkavalt naerda oskava Faehlmanni sügava suunurgajoone retušeerumist kokeerivaks lohukeseks. See on tingitud mitte ainult mineviku ilusaks idealiseerimise püüdest, vaid ka realistlikult julge karakteriseerimisjõu lõtvumisest vananeval Laikmaal ja selle asendumisest impressionistlikumalt romantilise meeleolu otsinguga, mille peamiseks kandjaks kujunevad värv ja tumedalt toonitihe koloriidiharmonia. Nii avaldub sellegi pastellmaalingu — pastelli on Laikmaa ikka armastanud — kunstiline mõju enne kõike värvi kaudu, mida iseloomustab intensiivne sinakaslilla üldtoon, kuhu seguneb samavõrra laikmaalikku külma rohelist ja eri varjundites punakaspruuni.

Samaks 1929. aastaks valmib veelgi üks Faehlmanni portree: *N i k o l a i T r i i g i* sõejoonis ($57 \times 47,5$ cm). Töö on signeerimata ja aastaarvuta. See telliti Tartu ülikooli poolt ja on praegu ülikooli omand. Triik on lähtunud näilikult Hau lito-

⁹⁰ A. Albol olid kadunud prof. S. Talvikuga sõbralikud suhted. Viimase õhutusel valmistaski ta Pariisis Faehlmanni büsti.



A. Vardi (Bergmann), Fr. R. Faehlmann. Pliatsijoonis. 1938.

graafiast ja on joonise teostanud temale omase joont ja vormi rõhutava kindlusega. Triik pole kramplikult kinni hoidnud eeskujujoonisest ja on Faehlmanni püüdnud näha omade silmadega. Eriti vormitundeliselt on kujundatud otsmik, kuid silmad, milledes on tahetud edasi anda teatud valulist ilmet, jäävad Faehlmanni autentseid portreid arvestavale vaatlejale võõraks. Eriti on Triik Faehlmanni omaste rööbiti liikuvate laujoonte kolmenurgeliseks kokkuvajutamisega loonud täiesti uue ilme, milles aimame pigemini tänapäevaseid, lõhestunud siseelu varjundeid, mitte niipalju aga harmooniliselt organiseeritud Faehlmanni sada aastat tagasi.

Akvarellis ja ofordis on Faehlmanni kujutanud ka Arnold Viivelin. Kunstnik on püüdnud tabada mitte ainult „õpetatud“ Faehlmanni, vaid on lisanud talle, küll mitte täiesti motiveeritult, mõnevõrra salonglikku ja pehmet esinduslikkust.

Ligemale kümneaastase vaheaja järel kergitab Faehlmanni uuesti suurema tähelepanu keskusse Õpetatud Eesti Seltsi 100 aasta juubeli tähtpäev, mille tähistamiseks P. Arumaa poolt antakse bibliofiilselt välja „Fr. R. Faehlmanni kogutud luuletused“. 150 eksemplaris ilmunud raamat sisaldab frontispiisina Aleksander Vardi (Bergmanni) joonistatud Faehlmanni portree reproduktsiooni. Pehme itaalia pliiatsiga litograafiliselt valmistatud originaaljoonis ($18,4 \times 23$ cm lehesuurusega joonise pind 16×14 cm) kuulub P. Arumaale ja on signeeritud AB. 1938. Mänglevalt virtuoosliku joonevalitsemisega edasiantud Faehlmann jälgib Schlaterit, kusjuures on püütud saavutada iseloomu realistlikumat rõhutamist, mida võiks õnnestunuks pidada eriti suu osas. Vardi Faehlmannis on küll teatud varjund energilist ja karmi iseloomu, kuid valitsema on pääsenud siiski mugav pehmus, füsiognoomia ümar mahlakus, mida omakorda rõhutab pliiatsi erandlik pehmus. Kerges skitseerivas laadis tausta-kujutus on Toomemäemotiiviline: puupuhmaste, tähetorni ja Kuradisillaga (viimane kahjuks mitte Faehlmanni-aegsel kujul). Klišeerituna on joonis väga palju kaotanud. Samas raamatus on veel teine Faehlmanni kujutus: 22-sel leheküljel esitatud „Kalendritegija ja mina“ illustratsi-

oonis on talumehega kõnelevaks kalendritegijaks Faehlmann⁹¹. Kerges tušijoonise maneeris teostatud figuuriga ei ole kunstnik taotelnud mingit suuremat sarnasust. Kepile toetuv ja pikas kuues Faehlmanni tunneme nõgusast ninajoonest, kõrgetest kraenurkadest ja kaelasidemest, kuna suuremat osa nägu varjab laiaservaline torukübar. Joonise suurus on 15 × 15,7 cm.

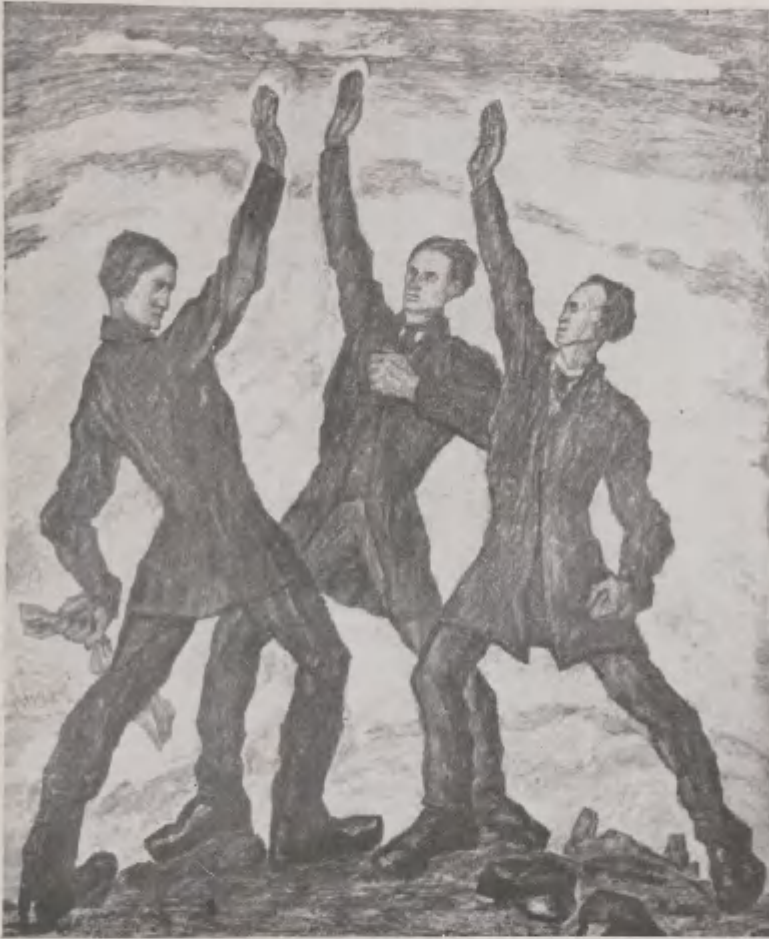
Endine Teedeministeerium laskis mainitud juubeli tähistamiseks 15. VI 1938 käibele Õpetatud Eesti Seltsi juubelipostmargid, milledest 5- (tumerohelised) ja 25-sendised (helesinised) kannavad G. Westenbergi valmistatud (kavand kinnitati 1. XII 1937) Faehlmanni kujutust. Loorberioksakesega dekoreeritud Faehlmann on iseloomult ka seekord pigemini Schlateri kui Hau sugulane. Postmarki ennast on üldiselt hinnatud õnnestunuks, mida tõendab ka nende elav kasutamine — nad lõppesid müügilt enne ametlikku tähtaega (30. IX 1938)⁹².

Vähem pretensioonika portreena mainitagu veel F. Weberi kibsbüsti a-st 1938.

Pärast Faehlmanni surma valminud portreede ilmelt võrdlemisi monotoonse sarja autorid on eranditult lähtunud „ajaloolise tõetruuduse“ põhimõttest, nad on enne kõike loonud nii-öelda topograafiliselt täpseid portreid. Ed. Hau dikteeritud ja Schlateri vahendatud Faehlmanni tüüp on jäänud üle saja aasta kehtima kui aksioom, mille ümber enam ei vaielda, mille kõrval ei taheta tunnistada teisi lahendamisvõimalusi. Kuid kindlasti tuleks olemisõiguslikuks taaselustada ka teised perspektiivi-avajad Faehlmanni erakordsele kujule. Pezoldi ja Klünderi portreed töötavad hoopis teise vaatepiiriga pilguheitmisi, mis mitte sugugi vähem ei tarvitse olla „ajaloolised“, küll aga paneksid uuesti värskemalt elama paljude aastakümnete jooksul ühe klišee raamistikku tarretama löönud kinniskujutluse.

⁹¹ A. Vardi (Bergmanni) suuliste andmete põhjal.

⁹² Andmed G. Westbergilt. G. Westenbergi kavand pliiaatsis, suurus 6 × 5 cm.



Kr. Raud, Viru vanne. Sõejoonis 1938.

VIII.

KRISTJAN RAUA „VIRU VANNE“.

Vähe, peaaegu mitte sugugi, on meil viljelust leidnud arvuka ajaloolise portree-käsitluse kõrval nn. fantaasiaportree, kus olemasolevatest füsiognoomilistest elementidest ühelt poolt ja vaimse isiksuse ning loomingu elementidest teiselt poolt inspireerub uus portree-kontseptsioon. See kõige suuremal määral sünteesi ja kunstilist elamust taotlev portreekäsitlus on peamiselt XIX sajandi geeniuse-kultuse ajastu saavutus ja selle kõige sügavamaks ning võimsamaks näiteks on peetud A. Rodin'i Balzac'i. Erakordselt suurt harrastust, kuigi tugevamalt realistlikumas laadis, näib see olevat leidnud tänapäeval NSVL-s. Ka siin, nähtavasti säärasele nägemislaadile omasest pateetilisest erirõhust tingituna, on seda portree-käsitlust õnnestunud rakendada peamiselt monumentaal-skulptuuris. Eesti kunstis on ainukeseks niisuguseks katseks jäänud Kristjan Raua suur trapetsiformaadiline sõe- ja tušijoonis ($65 \times 55 \times 68$ cm) „Viru vanne“. Kuid seegi on ajastu, mitte niipalju üksikute isiksuste sümboolne kujutus. Kompositsiooni ideed on Raud endas kandnud juba palju aega enne 1928. aastat, mil see hakkab konkreetsemat kuju saama⁹³. Peale esmakordset publitseerimist 1929. aastal viimistleb Raud seda veel kümme aastat ja saadab ta alles siis kui lõplikult valminu 1938. a. kevadnäitusele⁹⁴. See on järjekordne näide Kr. Raua teoste erakordselt pikast küpsemisajast. Töö kuulub ikka alles kunstnikule endale.

Kolmest vannet andvast figuurist — Jak. Nocks, Fr. R. Kreutzwald ja Fr. R. Faehlmann — koosnev kompositsioon täidab pildipinna täielikult. Sünge paatosega monumentaalsust, nii nagu seda siin on käsiteldud, tahaks meelsamini näha hiigla-pannoona. Tugevalt allavajutatud vaatepiir, mida tähistavad Rakvere Vallimäe

⁹³ K. E. Söödi kiri Kr. Rauale 4. X 28.

⁹⁴ Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse kunsti kevadnäituse kataloog. Tallinnas 17. VI — 18. VII 1938. Nr. 137.

küngas ja kaugelt paistev varemete rühm, on jõulise ülesehituse napolisõnaliseks ja ka mõistukujuliseks aluseks. Kolm koolipoisimütsi, mis Faehlmanni jalgade juures maas, viitavad sama mäerinnaku all olevale kreiskoolile, kust kõik kolm kord oma eelhariduse said ja mille põhjal hiljem liikuma pääses „Viru vanne“: romantilisest fantaasialennust alguse saanud heroiseeriv traditsioon. Suure vabadusega käsitletud vandeandjatest on Faehlmann kujutatud parempoolsena profiilis. Võime ära tunda ta kõrge avara otsmiku, horisontaalselt rõhutatud silmadejoone, nõgusa ning terava nina ja tugevad põsenukid. Et Raud tõsiselt on püüdnud arvestada kõigi kolme töotaja välimuse erijooni, seda tõendavad tema mitmekordsed üritused saada võimalikult mitmekülgset pildimaterjali ⁹⁵. Kompositsioon on teostatud Rauale omases arhai-seerivas, kuid äärmiselt pingelises ekspressiivses stiilis, mille paremaid väljendusi võime leida „Kalevipoja“ illustratsioonide sarjas. Oluliselt on kunstnik vahepeal muutnud kompositsiooni alumist osa, kus hilisemas variandis on jõulisemalt esile tõstetud jalad, mis annab tööle märgatavalt suurema ühtluse ja lisab dramaatilist pinget ning tõusu. Õnnestunult on tõstetud ka pildi ülemist serva, millega on kujude monumentaalsus palju võitnud. Kristjan Raua kunst, mille iseloomustavamaks näiteks on ka käesolev töö, on juugendstiili dekoratiivsest figuurikäsitlusest (Hodler) väljunud, kuid hilisemale ekspressionismile toetuva ja siitkaudu isegi XIV sajandi gootika abstraheeritud vormide väljendusjulgusest õppinud kunstnikuisiksuse eneseväljendus, kus on kauaaegsete õpingute järel lõplikult valitsema pääsenud rahvuslikule folkloorile ja ainelisele kultuurile toetuv saagaliselt sünge isikupärasus. Mõistagi, et selle prisma läbi nähtud Faehlmann on kaugel sellest, kes kitsail Tartu tänavail sõitis patsientide vahet. See on romantilisse nägemisfookusesse tõstetud Faehlmann — rahvusromantiline heeros.

⁹⁵ K. E. Söödi ja Kr. Raua suuliste andmete põhjal.

IX.

LÕPETUSEKS.

Kr. J. Petersoni ja Fr. R. Faehlmanni portreede käsitlusel saadud tulemustes kajastub kõige muu kõrval elavalt see suur sisemine side, kõigile vaimuelu nähtustele oma eri ilmet andev ajastu üldkarakter, mis viib üksteisega nii intiimselt kontakti ka kirjanduslikud ja kujutava kunsti püüdlused. Kirjaniku portree, niivõrd kui selle on valmistanud tihedalt oma ajastus elav ja seda sügavalt tundev kunstnik, võib siin pakkuda kõige töotavamaid vaatlustulemusi, ja seda muidugi ka hilisemate, pärast kirjaniku surma valminud uuskujutuste puhul, kus lõuendist ja graniidist hakkab läbi paistma uut hinnangulist suhet mõistaandev seisukoht. Viimase drastilisemaks näiteks on kahtlemata NSVL Puškini-harrastus kujutavas kunstis. Ajastu tervikpildile lähenedes võime mõista ka neid kaugemaid sidemeid, millest on välja kasvanud Petersoni-Dörbecki või Faehlmanni-Pezoldi loominguline sugulussuhe. Kuid samavõrra ka uusaja kahepoolset suhtumist, kus ühel pool on Hau loodud Faehlmanni realistlik-asjalik ning ajaloolist tõepärasust kriitiliselt taotlev harrastus, teisel pool aga heroiliselt sümboliseeriv ja nooruslikus paatoes mineviku „tähtsate meeste“ romantilist aupaistet kandev Kr. Raua „Viru vanne“.

Kuid nende portreede otsene väärtus seisneb ikkagi valgustavas osatähtsuses Petersoni ja Faehlmanni lähemal tundmaõppimisel. Esitatud portreede vaatlusest lähtunud vaimse ja füüsilise olemuse omavaheliste relatsioonide selgitamine heidab uut valgust kujutlusele, mida endale sageli luuakse ainult kirjasõna abil. Nii peaksime mõnevõrra tajutavamas piirjoonestikus nägema iseteadlikult suurejoonelist ning kõsterkoolmeisteri orjakompleksist vabanenud Petersoni kui ka range töödistsipliiniga ja humanistlikult harmoonilist Faehlmanni.

PORTREEDE JA NENDE REPRODUKTSIOONIDE NIMESTIK.

Kr. J. Petersoni portree.

- I. Franz Burchard Dörbeck. Akvatinta. Mõõt ca 11 × 16 cm. 1822. a. Riia Linnaraamatukogu omand.
 - a) Eesti Kirjandus nr. 10, 1913. Eri tahvlil.
 - b) M. Kampmann, Eesti kirjandusloo peajooned I.
 - II trükk. Tallinn 1920. Lk. 282. Rinnapilt.
 - III trükk. Tallinn 1924. Lk. 261. Sulejoonistus, rinnapilt.
 - IV trükk. Tartu 1938. Lk. 218. Rinnapilt.
 - c) A. Paltser, Kristian Jaak Peterson. Laulud, päevaraamat ja kirjad. Tartu 1922. Eri tahvlil.
 - d) M. Nurmik, Viies lugemik. Tallinn 1925. Lk. 20. $\frac{2}{3}$ figuuri.
 - e) K. Mihkla, Lühike eesti kirjanduse ülevaade keskkoolidele. I vihk.
 - II trükk. Tartu 1931. Kaanel ja lk. 45. Suurendus, rinnapilt.
 - f) A. J. Möller, Eesti kirjandus muukeelsele keskkoolidele III. Tartu 1931. Lk. 32. Rinnapilt.
 - g) K. Mihkla, Eesti kirjanduse ülevaade I. Tartu 1932. Lk. 65. Suurendus, rinnapilt.
 - II trükk. Tartu 1935. Lk. 93.
 - III trükk. Tartu 1937. Lk. 103.
 - IV trükk. Tartu 1939. Lk. 126.
 - h) K. Mihkla, Lühike eesti kirjanduslugu kutsekoolidele II. Tartu 1932. Lk. 16. Suurendus, rinnapilt.
 - i) Fr. Tuglas, Lühike eesti kirjanduslugu. Elav Teadus nr. 25. Tartu 1934. Lk. 33. Suurendus, rinnapilt.
 - II trükk. Tartu 1936. Lk. 33.
 - j) A. Annist, F. R. Kreutzwaldi „Kalevipoeg“ II osa. „Kalevipoja“ saamislugu. Tartu 1936. Tahvel II. Suurendus, rinnapilt.
 - k) A. Mölder, Eesti kirjandus muukeelsele keskkoolidele V. Tartu 1936. Lk. 19. Suurendus, rinnapilt.
 - l) K. Mihkla, Lühike ülevaade eesti kirjandusest. Tartu 1936. Lk. 37. Suurendus, rinnapilt.
 - II trükk. Tartu 1938. Lk. 25.
 - III trükk. Tartu 1939. Lk. 29.
 - m) J. Roos, Ülevaade eesti kirjandusest. Tartu-Tallinn 1937. Lk. 31. Suurendus, rinnapilt.
 - n) Friedebert Tuglas, Viron kirjallisuuden historia. Helsinki 1939. Lk. 27. Suurendus, rinnapilt.

- o) „Rahva Hää!“ 14. III 1941, nr. 62. Detail, suurendus.
 - p) „Noorte Hää!“ 15. III 1941, nr. 63.
 - q) „Tartu Kommunist“ 15. III 1941, nr. 63.
 - r) „Sirp ja Vasar“ 15. III 1941, nr. 11.
- II. Oletatavasti Kr. J. Petersoni kujutatav joonis käsikirjas „Kristian Jaak Peterson, ehk se mis ta mõtles ja teggi ja kuidas ta ellas, ja mis ta teada sal omma ello sees, isse-enneselt ülespandud 17-al ello-aasta seest, ello-otsani“ (ÕES M. A. 70), lk. 33.
- a) A. Paltser, Kristian Jaak Peterson. Laulud, päevaraamat ja kirjad. Tartu 1922. Lk. 101.
 - b) „Sirp ja Vasar“ 15. III 1941, nr. 11.

Fr. R. Faehlmanni portreed.

- I. Alexander Julius Klünder. Koloreeritud kriidijoonis. Mõõt (defektne) 31 × 21,6 cm. 1826. a. Kuulub G. Westenbergile.
 - a) A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavaid portreid. Tartu 1939. Tahvel VI.
 - b) „Postimees“ nr. 102, 16. IV 1939.
- II. August Georg Wilhelm Pezold. Õli. Mõõt 15 × 20 cm. 1833. a. Kuulus Riia Ajaloolisele Muuseumile. Praegu Saksamaal.
 - a) „Päevalehe“ kaasanne „Kunst ja Kirjandus“ nr. 33, 1935. Foto M. Aitsam.
 - b) M. Lepik. Faehlmanni ja Kreutzwaldi kirjavahetus. ÕES-i Kirjad IV. Tartu 1936. Eri lehel koos Kreutzwaldi portreega.
 - c) Õpetatud Eesti Selts 1838—1938. Tartu 1938. Lk. 5.
 - d) A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavaid portreid. Tartu 1939. Neljavärvitrükis, eri tahvlil.
 - e) „Postimees“ nr. 102, 16. IV 1939.
- III. Eduard Hau. Litograafia (G. F. Schlater). Mõõt (joonis) 12 × 12,6 cm. 1838 (1837?).
 - a) Päevapiltnik R. Sachkeri visiitkaardi-formaadis ülesvõte. Ovaalse löikega. 1898. a.
 - b) „Olevik“ 1902, nr. 51, lk. 1285.
 - c) Üksikleht pealkirjaga „Personalbestand der Universität Dorpat 1850—1870“, Lichtdruck v. Emil Pimkau & Co, AG., Leipzig. Zusammengestellt v. R. Behling, Pernau 1907.
 - d) Postkaart. Koos Säbelmanni, Jungi ja Köleriga.
 - e) M. Kampmann (Kampmaa), Eesti kirjandusloo peajooned II. Tallinn 1913. Lk. 23.
 - II trükk. Tallinn 1921. Lk. 22.
 - III trükk. Tartu 1933. Lk. 25.
 - f) M. Nurmik, Kolmas lugemik. Tallinn 1923. Lk. 5.
 - g) V. Tamman ja A. Rull, Huvitaja. IV jagu. Tartu 1925. Lk. 1. R. Sachkeri foto järgi.
 - h) II Arstiteadusline näitus Tartus 25. XI — 5. XII 1926. Näituse kataloog, lk. 20.
 - i) „Eesti Kirjandus“ 1927, nr. 12, lk. 687.

- j) F. R. Faehlmanni mälestuse jäädvustamise komitee üleskutselhelel „On aeg F. R. Faehlmanni mälestust jäädvustada!“ Tartu 1927.
 - k) F. R. Faehlmanni mälestuse jäädvustamise komitee poolt väljaantud korjandusleht, 1927.
 - 1) V. Tamman, Huvitaja IV. Tartu 1927. Lk. 227. R. Sachkeri foto järgi
 - II trükk. Tartu 1930. Lk. 152.
 - III trükk. Tartu 1933. Lk. 152.
 - IV trükk. Tartu 1935. Lk. 152.
 - V trükk. Tartu 1936. Lk. 146.
 - m) Päevapiltnik Parikase suurendus postkaardi-formaadis. 1928(?).
 - n) V. Tamman, Huvitaja V. Tartu 1929. Lk. 313.
 - o) K. Mihkla, Lühike eesti kirjanduse ülevaade keskkoolidele. I vihk. Tartu 1930. Lk. 55.
 - p) A. J. Möller (Mölder), Eesti kirjandus muukeelsele keskkoolidele III. Tartu 1931. Lk. 32. Parikase foto järgi.
 - II trükk. Tartu 1935. Lk. 147.
 - q) K. Mihkla, Eesti kirjanduse ülevaade I. Tartu 1932. Lk. 73.
 - II trükk. Tartu 1935. Lk. 101.
 - III trükk. Tartu 1937. Lk. 122.
 - IV trükk. Tartu 1939. Lk. 146.
 - r) Fr. Tuglas, Lühike eesti kirjanduslugu. Elav Teadus 25. Tartu 1934. Lk. 39.
 - II trükk. Tartu 1936. Lk. 39.
 - s) V. Tamman, Huvitaja V. Tartu 1934. Lk. 315. R. Sachkeri foto järgi.
 - t) K. Mihkla, Lühike eesti kirjanduslugu kutsekoolidele I. Tartu 1934. Lk. 83. Parikase foto järgi.
 - u) A. Mölder, Eesti kirjandus muukeelsele keskkoolidele V. Tartu 1936. Lk. 19. Parikase foto järgi.
 - v) K. Mihkla, Lühike ülevaade eesti kirjandusest. Tartu 1936. Lk. 43. Parikase foto järgi.
 - II trükk. Tartu 1938. Lk. 30.
 - III trükk. Tartu 1939. Lk. 33.
 - õ) J. Roos, Ülevaade eesti kirjandusest. Tartu-Tallinn 1937. Lk. 33. Parikase foto järgi.
 - ä) A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavaid portreid. Tartu 1939. Tahvel II.
 - ö) Eesti kirjandusloo õppevahendina väljaantud poogen 16 näopildiga. Faehlmanni teises reas esimene.
 - 1) Otto Friedrich v. Pistohlkors. Õli. „Rakvere varemed“. Mõõt 58 × 42 cm. 1838. a. Kuulub Riiklikule Etnograafilisele Muuseumile.
 - a) A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavaid portreid. Tartu 1939. Tahvel I ja joon. 1.
 - 2) Nikolai Triik. Sõjjoonis. Mõõt 47,5 × 57 cm. 1929. a. Kuulub Tartu Riiklikule Ülikoolile.
 - 3) Arnold Vihvelin. Akvarell. 15 × 5 × 18 cm. 1930 (?). Kuulub autorile.
- III-A. Georg Friedrich Schläter. Ed. Hau portree järgi. Litograafia. Mõõt (joonis) 11 × 12 cm. 1852. a.

- a) F. R. Kreutzwald, Dr. Friedrich Robert Faehlmann's Leben. Verhandlungen der gelehrten Ehstnischen Gesellschaft zu Dorpat. Zweiter Band, viertes Heft. Dorpat 1852. Kreutzwaldi kirjutuse siselehel, tahv.
 - b) F. R. Kreutzwald, Dr. Friedrich Robert Faehlmann's Leben. (Äratrük eelmises punktis märgitud teosest.) Dorpat 1852. Siselehel, tahv.
 - c) Fest-Album der Gelehrten Estnischen Gesellschaft an deren Fünfzigjährigen Jubiläum, Dorpat 1888. Tahv. III.
 - d) Eesti Üliõplaste Seltsi Album IV. Tartu 1899. Siselehel, tahv.
 - e) M. Kampmann, Kooli lugemisraamat. Teine jagu (endise I jao II ja III järk). VI tr. Tallinn 1916. Lk. 167.
 - f) Aug. Raud, Kirjanduslooline lugemik I. Tartu 1922. II tr. Lk. 8.
 - g) „Eesti Arst“ 1922, nr. 1. Lisatahvel nr. 1, seeriast „Eesti arstide näo-pildid“.
 - h) V. Grünthal-Ridala, Eesti kirjanduse ajaloo lugemik. Tartu 1923. Lk. 5.
 - i) Friedr. Rob. Faehlmann'i album. Tartu 1929. Kaanel ja siselehel, tahv.
 - j) Eesti Entsüklopeedia. II köide. Tartu 1929. Veerg 1350.
 - k) M. Nurmik, J. Kuulberg jt., Elav sõna IV. Tartu 1932. Lk. 166.
 - 1) Tietosanakirja III, Helsinki 1932. Veerg 1068.
 - m) K. Mihkla, O. Parlo, R. Viidalepp, Kirjanduslooline valimik I. Tartu 1935. Lk. 135.
 - n) A. Annist, F. R. Kreutzwaldi „Kalevipoeg“. II osa. „Kalevipoja“ saamisluu, Tartu 1936. Tahv. III.
 - o) R. Reiman, Eesti kirjanikke I. Tartu 1932. Lk. 229.
 - II trükk, Tartu 1936. Lk. 280.
 - p) H. Jänes, A. Meiessaar, O. Parlo, B. Sööt, Eesti kirjandusluu I. Tartu 1937. Lk. 57.
 - q) G. Ney, Õpetatud Eesti Selts 1838—1938. „Varamu“ 1938, nr. 2, lk. 227.
 - r) Eesti Rahvaleksikon. III vihk. Tartu 1937. Tahv. 11.
 - s) „Postimees“ nr. 102, 16. IV 1939.
 - t) Friedebert Tuglas, Viron kirjallisuuden historia. Helsinki 1939. Lk. 29.
 - u) A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavaid portreid. Tartu 1939. Tahv. III.
 - v) Väike Entsüklopeedia. I—IV trükk. Tartu 1937—1939. Veerg 371.
- 1) I. Engberg. Puulõige. Mõõt $4,2 \times 5$ cm. 1883. a.
 - a) M. J. Eisen, Dr. Faehlmanni kirjad. Tartu 1883. Tiitellehel.
 - b) M. J. Eisen, Tähtsad mehed I. Tartu 1883. Lk. 29.
 - c) „Sirvilauad“. Eesti rahva tähtraamat 1900 aasta jaoks. Jurjevis (Tartus) 1899. Lk. 1.
 - 2) I. Engberg. Puulõige. Mõõt $5 \times 6,3$ cm. 1897 (?).
 - a) Postimehe Pildi-album. Tartu 1894. Lk. 3.
 - b) „Linda“ Jõululeht 1897. Jurjevis 1897. Lk. 29.
 - c) „Rahva Lõbu-leht“ 1899, nr. 7, lk. 153, 1901, nr. 8, lk. 466.
 - d) „Postimees“ 1902, nr. 283.
 - 3) ?? Puulõige. Mõõt $5,5 \times 8,5$ cm. 1900 (?).
 - a) „Linda“ nr. XII, 1900. Lk. 223.
 - 4) ?? Suurendatud koopia. Süsi. Mõõt $53,5 \times 75,5$ cm. Kuulus Eesti Üliõpilaste Seltsile.

- 5) J. Lepp. Suurendatud koopia. Pliats, Mõõt 30×45 cm. Aeg teadmata. Kuulub T. R. Ü. Kohtuarstiteaduse Instituudile.
 - a) „Postimees“ 1928, nr. 265.
- 6) Hugo Mändik. Kipsbüst. Kõrgus 49 cm. Kuulub Tartu Tervishoiu Muuseumile ja teine eksempl. T. R. Ülikooli Pearaamatukogule. 1929. a.
- 7) August Albo. Kipsbüst, Kõrgus 65 cm. Kuulub T. R. Ü. Kohtuarstiteaduse Instituudile. 1929. a.
- 8) Artur Mihkelsoo. Kipsbüst. Kõrgus 58 cm. 1929. a. Kuulub A. Mihkelsoole.
- 9) Olev Tehvan. Kipsbüst. 1929. a.
- 10) Voldemar Ilus. Kipsbüst. 1929. a.
- 11) Ants Laikmaa (Laipman). Pastell, Mõõt 75×90 cm. 1929. a. Kuulub Riiklikule Etnograafilisele Muuseumile.
- 12) Voldemar Mellik (Melnik). Mälestussammas — pronksbüst graniitalusel. 1930. Tartus.
 - a) Trükitud postkaart „V. Melnik: F. R. Faehlmanni mälestussammas Tartus“. E. Kaldt'i foto 1930. Tartu 1930.
 - b) Trükitud postkaart „V. Melnik: F. R. Faehlmann“ (büst). E. Kaldt'i foto 1930. Tartu 1930.
- 13) Nikolai Triik. Sõejoonis. Mõõt $47,5 \times 57$ cm. 1929. a. Kuulub Tartu Riiklikule Ülikoolile.
- 14) Arnold Vihvelin. Ofort. Mõõt 30×40 cm. 1930 (?). Kuulub autorile.
- 15) Aleksander Vardi (Bergmann). Pliatsijoonis. Mõõt 14×16 cm. 1938. a. Kuulub P. Arumaale.
 - a) Fr. R. Faehlmanni kogutud luuletused. Tartu 1938. Siselehel, tahvel.
- 16) G. Westenberg. Postmargi-joonis. 5- ja 25-sendilised. 1937. a. Kuulub Riigi Trükikojale.
 - a) Kirjeldatud P. Biedermanni bibliograafias „Ein Atlas der National-literaturen“, Die Literatur XLI, lk. 276.
- 17) Aleksander Vardi (Bergmann). Tušijoonis. Mõõt $15,7 \times 15$ cm. 1938. a. Kuulub P. Arumaale.
- 18) Ferd. Weber. Kipsbüst, pronkseeritud. Kõrgus 45 cm. 1938./9.
- IV. Georg Friedrich Schlater. Tartu Ülikooli esist kujutav litoograafia. Mõõt 53×43 cm. 1837.—1842. a.
 - a) „Eesti Kirjandus“ 1929, lk. 252.
 - b) A. Tassa, Friedr. Rob. Faehlmanni tõestatud ja oletatavoid portreid. Tartu 1939. Tahvel IV ja joon. 2.
- V. Kristjan Raud. „Viru vanne“. Sõe- ja tušijoonis. Mõõt $65 \times 55 \times 68$ cm. 1929.—1938. a. Kuulub autorile.
 - a) Fr. R. Faehlmanni album. Tartu 1929. Lk. 55.
 - b) Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse kunsti kevadnäituse kataloog. Tallinnas 1938.
 - c) Rasmus Kangro-Pool, Kristjan Raud. Tallinn 1939. Eri tahvel.

PILTIDE LOETELU.

- I. F. B. Dörbeck, Kr. J. Peterson. Akvatinta. 1822. Lk. 8. järel.
- II. F. B. Dörbeck, Kr. J. Peterson (detail). Akvatinta. 1822. Lk. 12. järel.
- III. A. G. W. Pezold, Fr. R. Faehlmann. Õli, 1833. Lk. 16. järel.
- IV. Ed. Hau, Fr. R. Faehlmann. Litograafia. 1838 (1837?). Lk. 20. järel.
- V. O. F. v. Pistohlkors, Rakvere varemed. Õli, 1838. Lk. 24. järel.
- VI. G. Fr. Schlater, Tartu Ülikooli esine. Litograafia. 1837—1842. Lk. 26. j.
- VII. A. J. Klünder, Fr. R. Faehlmann. Koloreeritud kriidijoonis. 1826. Lk. 28. j.
- VIII. K. A. Senff, Mehe portree. Pliatsijoonis. 1837. Lk. 32. järel.
- IX. G. Fr. Schlater, Fr. R. Faehlmann. Litograafia, 1852. Lk. 34. järel.
- X. A. Laikmaa, Fr. R. Faehlmann. Pastell. 1929. Lk. 38. järel.
- XI. N. Triik, Fr. R. Faehlmann. Sõejoonis. 1929. Lk. 42. järel.
- XII. V. Mellik, Fr. R. Faehlmann. Pronks. 1930. Lk. 44. järel.
- XIII. A. Vihvelin, Fr. R. Faehlmann. Ofort. 1930 (?). Lk. 44. järel.
- XIV. G. Westenberg, Fr. R. Faehlmanni postmargi algjoonis. Pliats. 1937. Lk. 46 j.
- XV. A. Vardi (Bergmann), Fr. R. Faehlmann. Pliatsijoonis. 1938. Lk. 48. j.
- XVI. Kr. Raud, Viru vanne. Sõejoonis. 1938. Lk. 50. järel.

SISUKORD:

	Lk.
I. Sissejuhatavaid märkmeid	5
II. Metoodilisi lähtekohti	8
III. F. B. Dörbecki Kristian Jaak Peterson	9
IV. A. Pezoldi Fr. R. Faehlmann	21
V. Ed. Hau Fr. R. Faehlmann	28
VI. Teiste kaasaeglaste Fr. R. Faehlmanni kujutused	35
VII. Pärast Fr. R. Faehlmanni surma valminud portreed	44
VIII. Kristjan Raua „Viru vanne“	51
IX. Lõpetuseks	53
Portreede ja nende reproduktsioonide nimestik	54
Kr. J. Petersoni portreed	54
Fr. R. Faehlmanni portreed	55
Piltide loetelu	59

Hind rbl. 4.75